العدد

431

آذار

2007

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

التوزيع في

الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس. 2122532

هاتف. 2127797. ص.ب: 12035.

المحتويات

6

18

114

العدد 431 آذار 2007

155

222

229

أول الكلام ..

4

حنا مينة

صحيح أنني لا أعرف الأديب حنا مينة عن قرب و عن مصاحبة، ولكنني أعرف جيداً أنه لا يحتاج إلى قرب أو مصاحبة كي يُعرف.. إذْ متى كانت الأنهار تُعرف بالمصاحبة!! إنه كائن فطري أشبه بالغابات، أو الأنهار.. لا مهنة له سوى مهنة الكتابة تماماً مثلما لا مهنة لقرون الخروب سوى أن تمنح الآخرين الحلاوة الأبدية.

قرأته، وأنا آتي على خريطة الأدب في سورية.. فما وجدت موهبة كبيرة، بين أترابه ومجايليه، توازي موهبته المفطورة على التقاط الجمال وحشده في الأسطر.. ثمة فطرة

في كتابته شبيهة بفطرة الغابات والأنهار.. فلا أحد بمقدوره أن يغمض عينيه عن جمال الغابات، ولا أحد من حقه أن يتساءل لماذا التفاوت بين قامات الأشجار هنا وهناك.. ولماذا هذه المنحنيات والتعرجات والاستدارات التي ترسمها الأنهار وهي تواصل عشقها للحياة..

يكفى المرء الذي منحه الله موهبة التذوق الجمالي.. أن يقرأ (ياطر) حنا مينة حتى يأخذه بملء الذراعين ويغمره بأنفاس المحبة الصافية.. ويكفي المرء وهو يجول بين رواياته، أن يرى فذاذة هذا الكائن المبدع وهو ينثر الجمال الاجتماعي كيفما دار في المكان والزمان، أو كيفما اختار من شخوص ومعان. إنه كائن أشبه بعباد الشمس الذي خصه الله بموهبة الدوران حول الضوء، من أجل (وفي الناس المسرة)... فالمجتمعات لولا الأدب، لظلت قيمها النفيسة في هجعتها الليلية طوال الأبد.

لا شيء في كتابة حنا مينة سوى الأرواح الاجتماعية، سوى اشتباكات الذات وهي تقاوم المادية، والسلوكيات الغبية، والجهل، لا شيء في كتابته سوى النوافذ، والدروب، والتشوفات التي تقود إلى الكينونات المحلومة. لا شيء فيها سوى الجمال الذي فاض عن حاجة الأشجار، والضفاف، والمدن، لا شيء فيها سوى السرانية التي لا تكتبها سوى ذات كوتها اجتماعية الناس بفتنة المعنى.

.. كتابة تساهر الناس ليس من أجل المواساة ، والاستمهال، والشفقة.. وإنما من أجل أن يتقدموا خطوة باتجاه الضوء.. باتجاه الفطرة السليمة.. فروايات حنا مينة مختبرات بشرية لرصد معاني القيم، ومعرفة الأدوار التي تلعبها في حياة الناس، وامتحان الأنفس وهي تواجه منزلقات التهافت، والخسة، والوضاعة.. وهي أيضاً، أي رواياته، أناشيد إنسانية لأولي العزيمة الذين لم تهزم أرواحهم المغرياتُ، والذين لم تتشابه عليهم الألوان..

حنا مينة، كبير في موهبته، وتجربته، كبير في حضوره وتأثيره.. لا ندّ له في سرديات العربية سوى نجيب محفوظ، رحمه الله، ويكاد يكون كل منهما مرآة لمجتمعه،

ومرآة لموهبته، ومرآة للطالعين من بعده.. إنهما مرآتان استحواذيتان كالمدن المسحورة..

أنا فخور بأنني شربت من ينابيع حنا مينة، فصارت روحي مشبعة برواء نصوصه التي علمتني كثيراً، ولعل في طالع ما تعلمته منها، ومنه، العمل على الجمال، والإقناع، والوظيفية الاجتماعية، والإخلاص في العطاء، وعندي أن لا أب للعطاء المميز سوى الإخلاص الذي شوته.. نار الموهبة.

6

الوعي النقدي والتنظير الأدبي
عند حنا عبود

د. سعد الدين كليب

يبدو الحديث عن حنّا عبود مجازفة، أو هو أشبه بالمجازفة. فليس ثمة باب واحد، فندخله متأملين أو دارسين أو ناقدين، ونرتاح إلى ما فعلنا. بل ثمة أربعون باباً عريضاً، وراء كل بابٍ حكاية رجلٍ، عانى الثقافة وعياً وسلوكاً وهدفاً ذاتياً واجتماعياً، فكان أحد أبوابها ورهبانها في آن، عبر نصف قرن ونيف؛ وفي مرحلة هي من أشدّ المراحل كثافة، في تاريخ سورية، والبلدان العربية عموماً. حيث اشتداد حركة التحرر العربية وانكسارها، وارتفاع وتيرة المشروع الحداثي وانخفاضها؛ وحيث التحولات الكبرى في الثقافة

والسياسة والمجتمع، مع بداية النصف الثاني، من القرن العشرين ونهايته. لقد عانى حنّا عبود، بوصفه مثقفاً نقدياً، كل ذلك، وعالجه، بهذه الدرجة أو تلك، وبهذا المنظور أو ذاك. فمن الترجمة للفكر الفلسفي والسياسي، إلى ترجمة النقد ونظرية الأدب؛ ومن نقد الشعر إلى نقد النقد؛ ومن النقد إلى نظرية الأدب وعلم الجمال، ومن هذين إلى دراسة الفكر الإنساني. وليس هذا فحسب. وإنما أيضاً من المنظور النقدي الواقعي، إلى البنيوي التكويني، إلى الأنثروبولوجي، إلى الأسطوري. وبهذا فإن المجازفة، في الحديث عن حنّا عبود، تبدو مؤكدة. فليس هناك موضوع واحد، يشتغل عليه، أو منهج محدد، يتابعه عبر مسيرته. أو مجال معرفي يدور في فلكه. بل هنالك باحث موسوعي يتناول ما يراه مفيداً أو ضرورياً، في هذه المرحلة أو تلك. ويعدّ العدّة له بشكل معرفي علمي معمّق، بحيث يخيل للمرء أن الباحث قد أمضى عمره في بحثه. ولعلّنا لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن السمة الموسوعية هي من أوضح السمات التي تتميّز بها أعمال حنّا عبود الذي يمكن اعتباره واحداً من الكتّاب الموسوعيين القلائل، في سورية. إذ أن كل موضوع يتناوله هو مشروع ثقافي ومعرفي، في بابه. ولهذا يصحّ القول إن عبود قدّم عدداً من المشروعات الثقافية والرؤى المنهجية والقيم المعرفية، التي تدلّل على موسوعيته من جهة، وعلى تطوراته المنهجية من جهة، وعلى خياره الثقافي الحداثي من جهة أخرى. وهو ما يجعلنا نتوقف وقفة كلية عامة، لا جزئية أو تفصيلية خاصة، أمام نتاج الناقد/ المنظّر، في محاولة، نرجو أن لا تكون مخفقة أو قاصرة، عن استيعاب أهم السمات والمراحل المنهجية التي اتسم بها ذلك النتاج، أو مرّ بها وعبّر عنها.

ولكن قبل هذا، لابدّ من القول إن حنّا عبود واحد من أهمّ نقاد الشعر في سورية، تطبيقاً وتنظيراً. وهو من النقاد الأوائل الذين أسهموا في إخراج النقد الأدبي من ربقة الانطباعية والتجزيئية والتقليدية عموماً، من أجل نقد منهجي تحليلي، يستند إلى النص الشعري والظاهرة الشعرية معاً، مسهماً في التوصيف بقدر إسهامه في التقويم. أي أن حنّا عبود لم يكن لـه دور مهم، في دفع حركة الشعر، في سورية، فحسب. بل إن لـه الدور نفسه، في دفع حركة النقد الأدبي أيضاً، سواء أكان ذلك من خلال تناوله

طه حسين

الشعر السوري بالدرس والتحليل والنقد؛ أم كان من خلال الطرائق المنهجية المتبعة، في أعماله النقدية؛ أم من خلال ترجماته النظرية والنقدية. وهي جميعاً تتمحور حول الشعر الذي يمكن اعتباره المادة الجمالية التي يتحرّك فيها وعي عبود النقدي والتنظيري. فهو لا يكاد يولي الأجناس الأدبية الأخرى أيَّ اهتمام درسي، إلا ما ظهر عرضاً أو عفواً أو نوعاً من توسيع دائرة الحكم النقدي. بحيث تجيء الإشارات إلى الأجناس الأدبية وبقية الفنون توسيعاً لبعض الآراء والأحكام التي يستنبطها أو يطلقها على الشعر. وهي إشارات دالّة، بشكل لافت للنظر، على اتساع الثقافة والمعرفة بتلك الأجناس والفنون. غير أن هذا الاتساع لم يكن لـه أن يخرج الناقد من جمهورية الشعر. بل كان لـه أن أكّد الموسوعية فيه، وجعل أعماله النقدية مراجع معرفية بالشعر، ثقافية في بقية الأجناس[1]. والحقّ أن الناقد/ المنظر كثيراً ما قدّم مدائح نثريةً للشعر، تجعل منه ـ أي من الشعر ـ الرحم والأفق: رَحِمَ البشرية وأفقها في آن معاً. يقول في كتابه " القصيدة والجسد": إن الشعر ملك الملوك، هو القصد، لأنه هو الأساس وهو المنشأ لكل الفروع والأنواع الأخرى"(1). ويقول أيضاً، في كتابه "فصول في علم الاقتصاد الأدبي": "يمكن تلخيص تاريخ البشرية بأنّه تاريخ الانتقال من الحسّ الجمالي إلى الشهوة الذئبية، من الإنسانية إلى الحيوانية، من الشعر إلى النثر"(2).. وهو ما يعني أن خلاص البشرية يكمن في الحسّ الجمالي أي في الشعر أو الأدب بكلمة أعمّ. يقول: "إن الأدب هو منقذ البشرية الوحيد. إنه نيكوليت التي تكشف عن أجمل أعضائها فتشفي البرص والمجدورين والمقعدين والمشلولين... بل تحيي العظام وهي رميم"(3). وبالاتكاء على فهمه الموسّع للشعر اقترح علم الاقتصاد الأدبي، في مقابل علم الاقتصاد السياسي. ولا نريد، هنا، الدخول في حوار مع ما جاء في هذا الكتاب، من نظرية أدبية وجمالية وفكرية، فلهذا موقع آخر، ولكن نريد التشديد على أن الشعر نصاً ومفهوماً هو المادة الجمالية التي تحرّك فيها وعي الناقد، عبر مسيرته المتطورة. بها يكنّي وإياها يريد. والطريف على الرغم من التطورات التي مرّ بها عبود، من منهج إلى آخر، ومن ناقد إلى باحث إلى منظّر؛ فإن الشعر بقي هو المادة الجمالية لوعيه وأحكامه وترميزاته. ألم نقل: إنه الرحم والأفق!؟ أما ما نقصده بترميزاته فهو أن عبود يوسّع مفهوم الشعر ليستوعب حيناً مفهوم الأدب، وحيناً مفهوم الفن، وحيناً مفهوم الجمال عامةً. وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى أن ثمة خلفية نظرية جمالية، وراء مجمل الأعمال التطبيقية والتنظيرية التي أنجزها الناقد؛ قد تتلامح أحياناً، كما في "المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث" و"النحل البري والعسل المرّ"؛ وقد تبرز بقوة ووضوح، كما في "القصيدة والجسد" و"فصول في علم الاقتصاد الأدبي: ولعلّ هذا يكون واحداً من الملامح التي تميّز الاشتغال النقدي، عند حنّا عبود. هذا الاشتغال الذي يمكن تحديد ملامحه الكبرى، بالنقاط التالية:

1 ـ الموسوعية: ونقصد بها الاستعانة بمختلف المعارف، من أجل وعي الظاهرة المدروسة، وعدم الاكتفاء بحقل معرفي واحد أو حقول معرفية متقاربة؛ كما هي العادة في نقد الشعر أو النظرية الأدبية. إن عبود يحشد، في أعماله النقدية، ولاسيّما التنظيرية منها، عدداً من الحقول المعرفية التي لا يحشدها إلا

---

[1] *نقول ذلك على الرغم من أن الناقد أصدر كتابين في كل من المسرح والرواية.*

ناقد موسوعي. مثلما نجد، في كتابه "القصيدة والجسد" حيث حقول الأنثروبولوجية والبيولوجية وعلم النفس والفيزيولوجية وعلم الجمال والميثولوجية، والنقد الأدبي والفلسفة والتاريخ...الخ. وإذا ما أشرنا إلى أن هذه الحقول لا تأتي لمجرد الاستئناس العلمي أو التحلية، بل يؤتى بها للتأسيس والتحليل ووعي الظاهرة المدروسة؛ فإن مسألة الموسوعية تبدو، عندئذ، سمة من سمات الوعي النقدي، عند الناقد، مثلما هي سمة أو ملمح من ملامح اشتغاله النقدي. وقد يخيّل للمرء أن هذا الملح خاص بما أنجزه الناقد، بعد أن نضج وتكاملت ثقافته ومعارفه، والحق أن هذا الملح يسم مجمل أعماله النقدية بدرجات متفاوتة، وإن برز بشكل ضاغط، في كتبه الأخيرة.

2 ـ الكلية: ونقصد بها تناول الظاهرة، في خصائصها الكلية الكبرى، من دون الوقوف عند ما هو جزئي أو عرضي فيها، وذلك في سعي من الناقد إلى الإمساك بما هو جوهري، في الظاهرة. فهو يعنى بالشعر لا بالقصيدة، وبالحداثة لا بالتجديد، وبالأشكال الكبرى لا بالأساليب، وبالأسس الناظمة لا بالتفريعات الشكلية. نلحظ ذلك واضحاً، في "النحل البري والعسل المرّ" حيث انصرف الناقد إلى دراسة الرؤى التي تمخّض عنها الشعر السوري، في علاقته بالواقع الاجتماعي ـ السياسي؛ وإلى دراسة الأشكال الفنية الكبرى التي حملت تلك الرؤى. أما اللغة الشعرية والصورة الفنية والبنية الإيقاعية وسواها من أسلوبية النص الشعري، فلم يكن لها إلا نصيب عابر. من منظور أن الناقد اتجه "في دراسة الشعر إلى رصد ذلك التشابه الذي يجمع بين "النزهات" من أجل رسم معالم عامة لهيكل الشعر السوري الحديث"(4). والشيء نفسه نلحظه في كلّ من "القصيدة والجسد" و"فصول في علم الاقتصاد الأدبي".

إن ملمح الكلية كان له أثر بارز في ابتعاد الناقد حنا عبود عن الدراسة الأسلوبية أو الدلالية أو البنيوية ـ الشكلية أو عن المناهج النقدية التي خرجت من معطف دوسوسير. والتي تجعل من المادة اللغوية أساساً لها. في حين أنها لا تشكل، في وعي عبود النقدي، سوى تعبير عن الموقف الشعري من الواقع والعالم. وذلك في مختلف مراحله ـ أي مراحل الناقد ـ المنهجية. ونجد لزاماً علينا القول إن مقولة الكلية مقولة نسبية ترتبط بطبيعة التوجه إلى الظاهرة، وبطبيعة الظاهرة أيضاً. بمعنى أن دراسة اللغة الشعرية يمكن أن تكون دراسة كلية، إذا اعتبرت اللغة الشعرية ظاهرة قائمة بذاتها، وإذا تمّ التوجّه إليها من منظور خصائصها الكبرى. وكذا هي الحال بالنسبة إلى البنية الإيقاعية أو الصورية أو الأسطورية أو سواها. غير أن الكلية، في وعي عبود النقدي، ترتبط بكل من السياقية والتاريخية معاً، أي أن الناقد في تناوله الكلي للظاهرة، يأخذ بالاعتبار السياق الاجتماعي والثقافي والجمالي، الذي تتواصل فيه الظاهرة وتتطور. أي يأخذ بالاعتبار مختلف التعالقات أو التجادلات التي تتمّ بين الظاهرة وسياقها. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن الناقد غالباً ما يميل إلى الحفر الثقافي والمعرفي، في أصول الظاهرة المدروسة، وفي تحولاتها التاريخية، في سعي منه إلى وعي الثابت والمتحوّل فيها. وهو ما يجعل الوعي الكلي، عند الناقد وعياً جدلياً. بصرف النظر عن التوصيفات بالمادية أو المثالية. إن ثمة وعياً كلياً

جدلياً، من حيث الأساس. أما تبديات هذا الوعي فمختلفة من كتاب إلى آخر. بل من فصل إلى آخر، في الكتاب الواحد. ولاشك في أن ربط الكلية بالسياقية والتاريخية لم يكن لـه أن يظهر بذلك الوضوح، لولا ملمح الموسوعية الذي أتاح للناقد جولاناً معرفياً وثقافياً في الظاهرة كلاً وسياقاً وعمقاً تاريخياً. مع التشديد على أن محور السياقية والتاريخية كان يختلف باختلاف المنهجية النقدية التي ينهجها الناقد. فمما هو اجتماعي إلى ما هو رؤيوي إلى ما هو أنثروبولوجي إلى ما هو ميثولوجي. وهو ما يحيلنا على الملح الثالث.

3 ـ المنهجية النقدية، أشرنا سابقاً إلى أن حنّا عبود من النقاد الأوائل الذين أسهموا في إخراج النقد الأدبي، في سورية، من ربقة الانطباعية والتجزيئية والتقليدية عموماً، من خلال النقد المنهجي التحليلي المستند إلى النص والظاهرة معاً. غير أن المرء لا يستطيع أن ينسب أعمال الناقد إلى منهج واحد، بسبب التطورات أو التحولات المنهجية التي مرّ بها الناقد، من جهة، وبسبب النظرة الموسوعية التي يتسم بها الناقد من جهة أخرى. إن المؤكد، عند عبود، هو الدرس المنهجي، أما طبيعة المنهج وطبيعة الأخذ بمقولاته وأطروحاته كافة، أو الأخذ به وتطويره عبر المسيرة النقدية، فهي من الأمور التي لا يمكن الجزم بها. إنه غالباً ما يترك مسافة للتأمل بينه وبين المنهج الذي يتبناه، في هذا الكتاب أو ذاك. وكأنه يميل إلى الإفادة من الآليات الإجرائية للمنهج، من دون أن يتبنى الأطروحات النظرية التي تتأسس عليها تلك الآليات، أو على الأقل، من دون أن يتبناها جميعاً. ولهذا يصعب اعتباره، على سبيل المثال، ناقداً أيديولوجياً، في مرحلته الواقعية ـ الماركسية، حين ظهر العديد من النقاد الأيديولوجيين في نقد الرواية والشعر في سورية والبلدان العربية. فقد أخذ من الواقعية بالنظرية المادية، وأهمل العديد من الأطروحات الواقعية أو نظر إليها نظرة مختلفة عما هي عليه في أمهات الكتب النقدية الواقعية، كالطبقية ونظرية الانعكاس، والارتباط بين السياسي والجمالي...الخ. نلحظ ذلك في كتابه "المدرسة الواقعية في النقد...". وكذا هي الحال، يصعب اعتباره ناقداً ميثولوجياً، بكل ما يعنيه المصطلح، على الرغم من أخذه بالنقد الميثولوجي. أما السبب في ذلك، فيكمن في ضغط وعيه الجدلي من جهة، وتلامح نظرية الانعكاس في ثنايا فهمه لهذا النقد. وهو ما يؤكد مرّة أخرى أن الموسوعية التي يتسم بها عمل الناقد تفرض عليه تلك المسافة التأملية، في المنهج وأطروحاتها النظرية، من دون أن تنفي عنه المنهجية النقدية التي نلمسها واضحة في أعماله.

4 ـ النظرية الجمالية، ونقصد بها التناول المعرفي للفن عامة، من منظور كونه موقفاً جمالياً من الظواهر والأشياء، يتبدّى في طرائق التفكير والتعبير في آنٍ معاً. ولا علاقة للنظرة الجمالية، في مفهومنا، بالنزعة الشكلية التي مرّت بتاريخ كل من الفن الحديث وعلم الجمال. تلك النزعة التي تخوّف الناقد من الاتهام بها، حيث راح يعرض بعض ملاحظاته، على النقد الواقعي. إذ قال: "وقبل أن نتهم بالنزعة الجمالية التي هي القاسم المشترك بين شتى مدارس الأدب وفنونه، نسارع إلى شرح المقصود بكلمة "جمال"(5). ثم يشرح ما يقصده بالجمال والمفهوم الجمالي والوعي الجمالي

وعلاقة ذلك بالأدب والفن عامة. وما نريده نحن، في هذا المجال، هو أن الناقد قد توسّل بعلم الجمال، من أجل إنتاج معرفة بالنص والظاهرة الأدبية عموماً. بحيث يتم الربط بين كل من النص والموقف الجمالي والواقع والتقاليد أو الأنظمة الفنية المرعية والظاهرة الأدبية. نلحظ ذلك بدرجات متفاوتة، وبحسب الموضوع المدروس، في مجمل أعمال الناقد. ففي "النحل البري والعسل المرّ" يبني الناقد فهمه للتحوّل الجمالي من الشعر الكلاسيكي إلى شعر الحداثة ـ أو الشعر الحديث بتعبيره ـ على التحوّل من النظام إلى الحرية(6) التي لا تنفي مستوى ما من مستويات الضبط. وفي "القصيدة والجسد" دراسة جمالية بمنهج أنثروبولوجي. أما في "فصول في علم الاقتصاد الأدبي"، فثمة نظرية أدبية جمالية تنهض من المنهج الميثولوجي. ولن يعدم القارئ تلك النظرة الجمالية، في كتابه الفكري "الحداثة عبر التاريخ".

لاشك في أن ثمة تطوراً، في النظرة الجمالية، عند الناقد، عبر مسيرته المعرفية والثقافية. بحيث لا يمكن الكلام على تلك النظرة، وكأنها ذات طبيعة محددة. غير أن ما نريده، هنا، هو أن تلك النظرة تعدّ من الملامح الكبرى، في وعي الناقد وفي اشتغاله النقدي. مع الإشارة إلى أن النظرة الجمالية تتكامل وملمح الكلية. إذ أن تلك النظرة لا يمكنها إلا أن تكون كلية في تعاملها مع الظاهرة المدروسة. وإلا فإنها سوف تقع في الشكلية أو التجزيئية أو القصور بشكل عام.

وهكذا نلاحظ أن ثمة تكاملاً بين الملامح الكبرى للاشتغال النقدي، عند عبود. فكل ملمح يؤدي إلى الآخر، أو يستوجبه ويتكامل معه. من غير أن يعني ذلك أن الناقد لم يقع في نوع أو أنواع من التناقض، في إطار المرحلة المنهجية الواحدة، أو في حدود الأحكام النقدية، أو في سياق التحوّل من منهج إلى آخر، مما ليس مجال الحديث عنه، في هذا المقام الذي يسعى إلى إلقاء الضوء على الأطر العامة الناظمة للنقد تطبيقاً وتنظيراً، عند حنّا عبود؛ ولا يسعى إلى الحوار مع هذا أو ذاك من الأحكام أو الآراء أو التوصيفات النقدية التي طرحها الناقد، في أعماله المتعددة. ولاشك في أن هذا جدير بالمحاولة، ولكن في سياق آخر.

أما المراحل المنهجية التي مرّ بها الناقد، فيمكن تحديدها، كما تمّت الإشارة إليها سابقاً، بأربع مراحل. وهي: المرحلة الواقعية ـ الماركسية، والمرحلة الرؤيوية (أو البنيوية التكوينية)، والمرحلة الأنثروبولوجية، والمرحلة الميثولوجية. وهي مراحل متوالية، بحسب المشروعات النقدية أو النظرية التي يتصدّى لها الناقد الذي غالباً ما كان يحمل بعضاً من متاعه، من المرحلة السابقة إلى المرحلة الجديدة.

ينطلق حنّا عبود، في مرحلة الواقعية ـ الماركسية، من نظرية المعرفة المادية، في دراسة النشاط النقدي العربي الحديث بدءاً بجرجي زيدان وطه حسين، وصولاً إلى حسين مروة. أي يدرس الجهود النقدية ما قبل الواقعية والجهود الواقعية معاً، رابطاً إيّاها بالأساس الطبقي والوعي الاجتماعي من جهة، وبالتلاقح الثقافي بالغرب الأوروبي من جهة

أخرى. يقول في ذلك: "من الواضح أن قيام المدارس النقدية تمّ بعد اكتمال عملية الفرز الطبقي الاجتماعي، بحيث تكوّنت مدرسة أو عدة مدارس لهذه الطبقة أو تلك وفق تجانس فئاتها أو تنافرها، أو طبقاً لهذا الظرف أو ذاك الذي تمرّ فيه الطبقة الاجتماعية. وقد تجد في الطبقة الواحدة مدرستين متناقضتين، فلا تستطيع تفسير هذا اللغز إلا بالعودة من الطبقة إلى الفئة التي تضع لنفسها خطاً مغايراً لخطّ طبقتها بعد أن اتضحت مصالحها المادية فجعلت تحمل المفهومات التي تناسبها في هذه المرحلة أو تلك"(7). ويقول في معرض الكلام على علاقة الفن بالواقع: "حتى الميثولوجيا اليونانية ليست سوى تفسير وتعليل للواقع... وهكذا نجد الواقع كالرحم الكبير منه تخرج أجنّة الميثولوجيا والخيال، كما نجد الواقعية بحراً محيطاً فيها تصبّ كل الفروع والمذاهب الأخرى"(8) وبما أن الأمر كذلك، فليس ثمّة فنّ أو عمل فني يستطيع أن يتنصّل من الواقع، بل ليس ثمة مدرسة نقدية، يمكن أن تنشأ بمعزل عن طبيعة البنية الطبقية في المجتمع. وإن يكن هذا لا ينفي عملية التثاقف وأثرها، مع الخارج. وعلى الرغم من ذلك، فإن الناقد يرى أن للبنية الفوقية، في المجتمع، أثراً حاسماً في نشأة الواقعية الاشتراكية. إذ يقول: "المتتبع لنشأة المدرسة الواقعية الاشتراكية، في المجال العالمي، يجد أن هذه المدرسة إما أن تنشأ في أعقاب فترة يكثر فيها المفكرون الواقعيون الذين يهيئون الجوّ لقبول النظرة الاشتراكية في الفن والأدب، أو تظهر بعد نشأة الأحزاب الاشتراكية السياسية، فتتعرّف على هذه النظرة من الأحزاب وتنطلق منها في تحليل الآثار الأدبية والفنية"(9).

ولاشكّ في أن ثمّة بوناً واسعاً بين أن تكون المدرسة النقدية ـ الواقعية أو سواها ـ نتاجاً للبنية التحتية ـ الاجتماعية الطبقية ـ وبين أن تكون نتاجاً للبنية الفوقية ـ الأفكار والأحزاب. ففي الافتراض الأول نلحظ أن المدرسة النقدية انعكاس للبنية التحتية. وهي بهذا بنية فوقية. أما في الافتراض الثاني فإن تلك المدرسة النقدية انعكاس للبنية التحتية. وهي بهذا بنية فوقية. أما في الافتراض الثاني فإن تلك المدرسة هي تعبير عن الفكر أو الحزب. أي أنها ملحقة بالفكر الفلسفي أو الفكر السياسي. وهو ما يعني نفياً للاستقلالية فيها، وتهميشاً لها. وبصرف النظر عن مصداقية أحد الافتراضين أو عدمها. إذ في الحالين يتمّ إغفال الأساس العلمي، في النقد، من أجل إعلاء الأساس الطبقي أو الأساس الأيديولوجي، فإن الناقد حنّا عبود لا يميل إلى المداومة على مقولة بعينها. وهو ما ظهر واضحاً في موقفه من نظرية الانعكاس التي كثيراً ما تردّد في المداومة عليها. مع الإشارة إلى أن لهذه النظرية عدداً من الأنساق المادية والبيولوجية والاجتماعية والجمالية. وهي تشكل أساس نظرية المعرفة المادية. حيث نجد الناقد يأخذ حيناً بالأنساق كافة وحيناً يتخفف من بعضها، وحيناً يلمّح إلى قصورها في وعي الظواهر(10). فيذهب مثلاً إلى أن الواقعية الجديدة تتميّز بالانتقال من الانتقاء الجمالي إلى التكامل الجمالي وليس بانعكاس الواقع في الفكر. إذ "أن الواقعية الجديدة لا علاقة لها بالواقع إلا من حيث أنها رفض لهذا الواقع أو دحض له أو ثورة عليه"(11) وهو ما يدفعه إلى أن يهاجم النقد الأيديولوجي بقوله: "من هنا كان النقد الأيديولوجي أخطر نقد وأشقّه. فليس من السهل تحديد العلاقة بين

الأيديولوجيا والأدب تحديداً قاطعاً"(12).

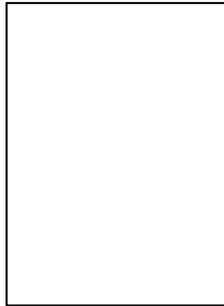
ولعلّ في هذا ما يدفع بالناقد إلى التخفف من نظرية الانعكاس، حتى الحدّ الممكن، من أجل الدخول في نظرية الرؤيا أو البنيوية التكوينية التي هي أحد أشكال الجمع المبتكر بين التفسير الاجتماعي والتحليل البنيوي. وقد دخل الناقد في هذا المنهج، من دون إعلان نظري(*). حيث راح، في كتابه "النحل البري والعسل المرّ" يدرس الرؤيا وأنماطها في الشعر السوري الحديث، والأشكال الفنية التي حملت تلك الرؤيا، مؤكداً التداخل بين رؤيا يوحنا اللاهوتي ورؤيا الشعر الحديث التي "تعكس المعاناة المستمرة وتتوجس من مستقبل مظلم نتيجة هذه المعاناة المريرة"(13).

أما ما هي عناصر الخلفية التي تتشكل منها رؤى الشعر الحديث في سورية، كما يرى الناقد، فهي: استلهام الواقع والانفعال الرومانسي والمخزون التاريخي وصورة المستقبل وتداعي الصور(14). إن هذه العناصر ذات أهمية متفاوتة، بحسب كل رؤيا أو كل شاعر. فمرّة يبرز هذا العنصر، ومرّة يبرز ذلك. والنتيجة أن ثمّة شعراً يقع في رؤياه القاتمة الكئيبة، تحت ضغط "المطالبة بأبسط حقوق الإنسان"(15)، وهو ما لم يفسح المجال للتخمّر الفني للقصيدة. أي أن الشعر السوري لا يرنو "إلى الانعتاق البشري الكلي، بصورته الفلسفية. لم يكن يطالب بهذه الدرجة من الانعتاق. إنه يطالب بالخلاص فقط من الجوع والاضطهاد... وعندما يهفو المرء إلى التحرر من أبسط أنواع القسر، فإنه . ولابد . يكون متمرداً ضجراً"(16). ومن ثمّ لن يأخذ الوعي الجمالي أبعاده، عند الشاعر السوري، أو في الشعر السوري، برأي الناقد(17)، الذي حاول أن يستعين ببعض مصطلحات علم النفس وأطروحاته، في تحليل الرؤى المطروحة، في الشعر السوري، مثلما حاول الاستعانة بمخزونه المعرفي، من أجل تأطير تلك الرؤى وتنسيبها إلى هذا النمط أو ذاك، منطلقاً في كل حين، من أن الرؤيا لا يمكن "أن تكون انعكاساً للواقع كما المرأة. إنها انعكاس للمعاناة، أي أنها رأي في الواقع، أو موقف منه"(18). ولاشك في أن هذا يتناغم مع ما يذهب إليه غولدمان، في مقولته حول "رؤية العالم" التي تمثّل بنية ذهنية جمعية، لا فردية، ولا أيديولوجية في آن. وذلك من منظور أنها ليست انعكاساً مباشراً مثلما الأيديولوجية، وليست تعبيراً عن رغبة الفرد أو نزوعه الذاتي. إن رؤية العالم هي الطريقة التي نعي بها العالم من حولنا ونكوّنه ذهنياً وفق تصوّر كلي ما. وهو ما سعى إليه الناقد، في دراسته للشعر السوري. ولكن من دون تحديد الأطر النظرية، لهذا المنهج. بل من دون الإعلان عنه أيضاً. حيث اكتفى الناقد بالإجراء المنهجي النقدي، منطلقاً من أن "الشعر والرؤيا صنوان حتى قيل لا شعر بلا رؤيا. ومع ذلك فإن شعراء كثيرين يولدون... ولكن بلا رؤيا فيموتون وهم أحياء"(19).

ومن الرؤيا إلى الجسد نقلة واسعة، فمن وعي الشعر بنية ورؤيا، إلى وعي الشعر جذراً وأصلاً. حيث

(*) *تجدر الإشارة إلى أن الناقد لم يكن قد اطلع على ما أنجزه غولدمان، في البنيوية التكوينية، وإنما جاءت تطبيقاته متساوقة مع الأطر النظرية العامة لتلك البنيوية، ولهذا نجد أنفسنا مترددين بوصف هذه المرحلة بالرؤيوية أو البنيوية التكوينية.*

يذهب الناقد/ المنظر إلى الحفر في الجسد واستطالاته المادية والمعنوية، للبحث عن نظرية جمالية، تعيد المعنوي إلى أصله المادي، والمادي إلى أصله البيولوجي، مستعيناً، في ذلك الحفر، بأدوات بيولوجية من جهة وأنثروبولوجية من جهة أخرى. إنه يذهب إلى البيولوجي كي يعي نشأة الجمالي؛ ويذهب إلى الأنثروبولوجي كي يعي تحوّل الجمالي إلى حاجة مجتمعية. وهو ما يجعله يخصص حديثاً مطولاً حول الدماغ وأقسامه ووظائفها، وحول الحواس وطبيعتها ووظائفها وأهميتها في نشأة الفنون. إذ "أن أدقّ المعنويات تخرج من الجسد مثلما تصبّ في الجسد"(20)، ولهذا فهو يؤكد أن "من أهمّ أنواع المعرفة الجمالية التي قدّمتها العين للدماغ" الأبعاد الثلاثة والعلاقة بينها"(21). وأن الدور الجمالي لليد يكمن في تحوّلها من أداة غريزية إلى أداة عقلية. فـ"أول الأشكال الجمالية التي عثر عليها المنقبون كان تلك الرسوم التي نقشت على جدران "كهف الأخوات الثلاث" في أسبانيا. لقد غدا الإنسان جمالياً"(22)



وكذا، فقد "لعب الشكل دوراً كبيراً أيضاً، فكان نافذة القيم الجمالية. ونعتقد أنه هو الذي حقق القفزة من النفعي إلى الجمالي. من الحيواني إلى الإنساني. الشكل هو الذي خلق حاسة الجمال"(33). ولأنه كذلك فلابد من أجل فهم العلاقة بين الشكل والحواس، من العودة إلى الانعكاس البيولوجي والمادي عموماً. يقول: "إن العالم الخارجي ينعكس في الدماغ عن طريق الحواس، وعلى الأخصّ النظر والسمع"(24). وعن طريق هذا الانعكاس من جهة والتحويرات التي قامت بها اليد من جهة أخرى، يتحوّل العالم الخارجي إلى مادة جمالية. "إن اليد أضافت من غنى الأشكال ما جعل الدماغ يعمل أكثر فأكثر على الاستفادة من الأشكال التي تقدّمها لـه العين. وصارت الأبعاد الثلاثة تتكشّف عن أشكال جديدة كالمنحني والمقعّر والمجوّف والمحدّب والناتئ والمنكسر...الخ، وهذه الأشكال لا توجد تماماً في الطبيعة"(25). وليس هذا فحسب. بل إن "اليد، وليس غيرها من الأعضاء، قامت ببناء البيت الشعري وترتيبه، عندما قامت ببناء بيت السكن وترتيبه"(26). مع الإشارة إلى أن الناقد/ المنظر يذهب إلى أن "البيت ـ الرحم المرئي ـ امتداد للجسد، إنه من صنع اليد، إنه التحول من النفعي إلى الجمالي. وكل ما ليس لـه علاقة بالجسد، أو كلّ ما ليس للجسد مصلحة فيه، لم يكن لـه أي تأثير في القصيدة"(27). مما يعني أن الناقد سوف يتابع بقية الحواس والأعضاء والغرائز كالأذن والهضم والجنس باحثاً عن امتدادها في القصيدة أو الشعر.

لاشك في أن ثمّة محاولة جريئة في البحث عن الجمالي في البيولوجي، وإن كنا لا نستطيع اعتبارها رائدة في مجالها، ففي تاريخ علم الجمال الحديث، ولاسيما في أواخر القرن التاسع عشر، مع الانتصارات الكبرى للعلوم الطبيعية، محاولات شبيهة بمثل هذه المحاولة؛ كما أن ثمّة بعض الآراء، في علم الجمال الماركسي، ما يتقاطع مع هذه المحاولة. وإن تكن هذه المحاولة أكثر جرأة وتوسّعاً وتعمّقاً، في وعي الجمالي من المنظورين البيولوجي والأنثروبولوجي ولكن ما نريد قوله، في هذا الصدد، هو أن الناقد/ المنظر في انطلاقه من ذينك المنظورين، لم يكن يفارق الأسس العامة لنظرية المعرفة المادية.

أما المرحلة الأخيرة فهي المرحلة الميثولوجية. حيث انتقل الناقد من الجسد إلى النمط الأعلى. أو من المكوّنات المادية إلى المكوّنات اللاشعورية الجمعية. وقد بدا ذلك بوضوح وحماسة، في كتابه "فصول في علم الاقتصاد الأدبي" الذي حاول فيه الناقد/ طرح نظرية أدبية جمالية كلية، لا للشعر أو الأدب أو الفن، بل للحياة الإنسانية عامة. وليس الأدب في هذه النظرية سوى رمز لما هو إنساني. وهو رمز يمثّل كل ما هو جميل وحرّ وفطري، في مقابل الشهوانية السياسية ـ الاقتصادية والأخلاق الذئبية المبنية على تلك الشهوانية التي انحطّت بتاريخ البشرية إلى الدرك الأسفل من الدناءة الأخلاقية. أو كما يقول: "يمكن تلخيص تاريخ البشرية بأنه تاريخ الانتقال من الحسّ الجمالي إلى الشهوة الذئبية، من الإنسانية إلى الحيوانية، من الشعر إلى النثر"(28). ولهذا، فإن الشعر أو الأدب هو المنقذ الوحيد، من غيلان الاقتصاد ـ السياسي المعاصر. غير أن هذا المنقذ يستمدّ بنيته الذهنية والجمالية، من الأنماط العليا في اللاوعي الجمعي. إنها عودة أخرى إلى الحفر. ولكن ليس في البيولوجي، بل في الميثولوجي. فالأسطورة، كما يقول، "هي بالضبط المجتمع الواقعي الذي يجب أن يحلّ محلّ المجتمع الوهمي العابر الذي نعيش فيه. والأسطورة هي الحلم الإنساني، والحلم هو الواقع الذي نريده، فهو ليس فردياً بل رغبة جمعية. ولهذا كانت الأحلام واحدة لدى جميع البشر. ووظائف الأسطورة كثيرة يهمّنا منها التفسير والتحذير والتدبير"(29).

يتكون علم الاقتصاد الأدبي، عند حنا عبود، من عناصر متآزرة. وهي: الفلز الأدبي، والواقع الاجتماعي، والأنماط الأولية، والصياغة الفنية والحرية(30). ولكن على الرغم من تآزر هذه العناصر، فإن العنصر الأبرز، في هذا العلم، هو الأنماط الأولية التي لابدّ أن تتبدّى في الأدب، شاء المبدع أم أبى. إنه علم جبري، وإن ذيّله الناقد بمصطلح الحرية. يقول: "فالأديب لا يستطيع أن يفعل ما يعاكس الأنماط الأولية وحتى لو استطاع إطلاق العنان لخياله الذاتي، فإنه سوف يجد نفسه مقيّداً بالأنماط الأولية لأنها تشكّل نظاماً عالمياً للأدب. ولو فرضنا ما لا يجوز فرضه وهو أن الأديب خالف هذه الأنماط فإن الناتج لن يصنّف في سجلات الأدب"(31). فثمة إذاً جبرية دينية أو أشبه بالدينية. حيث لا رادّ لقضاء الأنماط العليا. أما بقية عناصر الاقتصاد الأدبي، فتشتمل على قدر ما من الحرية، وإن يكن يسيراً. يقول: "إعادة إنتاج الأنماط الأولية هو هامش الحرية الذي يتحرّك فيه الأديب سواء في الأسلوب أو الفلز الاجتماعي أو حتى الأركان الميثولوجية للنمط إذ تخضع لشيء من الانزياح والتعديل والتشظي لتكون مقبولة من العصر. فهي من جهة زمنية ومن جهة أخرى غير زمنية"(33)، وهو ما يسوّغ القول إن "القانون الأدبي هو قانون العودة إلى الحياة الرحيمة"(33).

لقد غاب الواقع الذي كان هو الرحم الكبير الذي تخرج منه أجنّة الميثولوجية والخيال، وغابت الرؤيا التي هي والشعر صنوان، وغاب الجسد ـ أو البيت ـ الذي هو الرحم المرئي. وحضرت الأنماط العليا

بوصفها الحياة الرحمية الأولى، التي منها ينبثق الشعر والأدب والفن والقيم الجمالية والمثل العليا. وبها يغدو الأدب بنية تحتية قائمة بذاتها، لا بنية فوقية(34)، غير أن هذه البنية التحتية تتأسس على الماضي السحيق للبشرية، حين راحت الأنماط العليا بالتشكّل مكوّنة اللاوعي الجمعي. وعند ذلك، يحقّ للمرء أن يتساءل عن شرعية الحداثة أو جدواها أو إمكانية حدوثها، في التاريخ البشري قديماً أو حديثاً. فبما أن كلّ مستجد أو مستحدث أو حداثي، أو مبتدع، على صعيد القيم أو الفنون، لابدّ لـه من أن يخرج من ورقة التوت التي كان الإنسان البدائي يتستر أو يتزيّا بها. أقصد: أن يخرج من عباءة الأنماط العليا، فلا يمكن الكلام إلا على إعادة إنتاج مضمونات اللاوعي الجمعي. أي لا يجوز الكلام على الحداثة، في القيم والفنون إلا شكلياً. هذا ما كان الناقد/ المنظر حنّا عبود نفسه قد توصّل إليه في كتابه "الحداثة عبر التاريخ"، حين تحدّث عن صاحب المنهج الميثولوجي نورثروب فراي، قائلاً: "لم يخطئ من أطلق على مجهود فراي "النسق المخيف" أو "النظام المخيف" إنه لا يترك للحداثة، أو بالأصحّ للجديد، وليس للحداثة فقط، سوى هامش ضيق وهزيل هو الانزياح"(35). ويقول أيضاً في يونغ صاحب اللاوعي الجمعي والأنماط العليا: "المعروف عن الحداثة أن وجهها مصوّب إلى الأمام، أما حداثة يونغ فإنها تتجه بوجهها إلى الخلف. الحداثة استشراف مستقبل، أو على الأقل معاناة حاضر، أما حداثة يونغ فتسير في الدرب المعكوس. وهذه أول مرّة نجد فيها الحداثة في معادلة تضعها مع البدائية في طرفين متساويين"(36).

نعترف أن هذه الإشارة لا تبلّ ريقاً للقارئ، ولا تستوعب إلا أطرافاً من المشروع النقدي والثقافي والفكري للناقد حنّا عبود. ولكن لم يكن بدّ، في مقام كهذا، من الالتفات إلى النواظم العامة لهذا المشروع المتعدد المتحوّل، وإلى المراحل الكبرى التي مرّ بها. إن كل مرحلة تحتاج إلى أضعاف هذه الصفحات فيما إذا أراد الدارس أن يتوقف بالتوصيف والتحليل والنقد والحوار، فما بالنا بمشروعات متوالية ومتخالفة إن لم نقل متناقضة؟! وما بالنا بناقد، لديه القدرة المنهجية والمعرفية على أن يتجاوز نفسه باستمرار!؟. ناقد، نستطيع أن نصفه، في مسألة المنهج والنظرية، بما كان قد وصف به جرجي زيدان، حين قال: "وجرجي زيدان يأخذ بالأحكام دون أن ينطلق من نظرية واحدة معينة تصدر عنها أحكامه. فهو أحياناً يذهب في تحليل الظاهرة مذهباً نفسياً، وأحياناً مذهباً بيولوجيا، وأحياناً مذهباً مادياً...الخ، فليس في كتبه ذلك الخيط الدقيق الذي نجده عند أصحاب المذاهب والنظريات"(37). ولسنا ندري إذا كنا محقين تماماً في وصف منقودنا ـ أقصد ناقدنا ـ بما كان وصف منقوده. ولكن يخيّل إلينا أن الرجل يركض وراء المعرفة، وكأنه موكّل بها. مما يجعله واحداً من أبواب الثقافة ورهبانها، في زمن، بات الممسك فيه بالخيار الثقافي كالممسك بالجمر حيناً وبالرمل حيناً آخر. على الرغم من تكاثر المنابر والقنوات والأجهزة الثقافية والإعلامية.

* * *

الهوامش:

1 ـ حنا عبود: القصيدة والجسد. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ 1988 ـ ص.10

2 . حنا عبود: فصول في علم الاقتصاد الأدبي. اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1997. ص,105
3 . نفسه . ص.83
4 . حنا عبود: النحل البري والعسل المر . دراسة في الشعر السوري المعاصر. وزارة الثقافة . دمشق . 1982 . ص.6
5 . حنا عبود: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث . وزارة الثقافة . دمشق . 1978 . ص.255
6 . حنا عبود: النحل البري والعسل المرّ . ص.5
7 . حنا عبود: المدرسة الواقعية... . ص7-.8
8 . نفسه . ص.280
9 . نفسه . ص.51
10 . نفسه . را: . ص.254
11 . نفسه . ص.256
12 . نفسه . ص.257
13 . عبود: النحل البري والعسل المرّ . ص.35
14 . نفسه . ص36-.45
15 . نفسه . ص.117
16 . نفسه . ص.116
17 . نفسه . را: . ص.220
18 . نفسه . ص.41
19 . نفسه . ص.9
20 . عبود: القصيدة والجسد . ص.10
21 . نفسه . ص.63
22 . نفسه . ص.63
23 . نفسه . ص.66
24 . نفسه . ص.61
25 . نفسه . ص.68
26 . نفسه . ص.70
27 . نفسه . ص.74
28 . عبود: فصول في علم الاقتصاد الأدبي . ص.105
29 . نفسه . ص.22
30 . نفسه . را: . ص19-.32
31 . نفسه . ص.30
32 . نفسه، ص:.30
33 . نفسه، ص: .79
34 . نفسه . را: . ص.81
35 . حنا عبود: الحداثة عبر التاريخ . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1989 . ص.48
36 . نفسه . ص.41

37 . عبود: المدرسة الواقعية... . ص8.

18

الكتابة على ورق المودة الأبيض

رسائل السياب إلى أدونيس

د. علي حداد

وإذ لا تكون تلك الرسائل بأدنى من المستوى التعبيري والوعي الثقافي المتحققين

تقديم

تخرج الرسائل المتبادلة بين الأدباء عن أن تكون ذات طبيعة شخصية محض، كالذي يقع للمراسلات بين سواهم من الناس، فرسائل المبدعين ـ ولا سيما الكبار منهم ـ لا يشغلها الحيز الذاتي إلا بحدود موجزة لتخرج بعده إلى مجالات ذات طبيعة معرفية وإبداعية، وتفصح عن مناقشات مهمة في المجال الأدبي الذي يشغل المرسل والمرسل إليه معاً.

لكل مبدع منهم،وبما يشكل سمات شخصيته وأسلوبه الكتابي واهتماماته الذاتية والعامة، فإن السمة اللافتة فيها أنها تقدم صاحبها من دون أية ادعاءات غير تلك التي هي أس شخصيته وتفوهاتها المباشرة، وسجيتها الحقيقية التي ربما غلفت ـ حين يكتب ذلك المبدع سواها من كتاباته ـ بشيء من التزويق والتخير اللفظي والفذلكة التعبيرية. ومرد تلك البساطة والتناول القريب أن أياً منهم ـ وهو يكتب تلك الرسائل ـ لم يدر بخلده أن سيأتي اليوم الذي ستصبح فيه رسائله مشاعة، يقرؤها الكثيرون وهو الذي كتبها مؤتمناً إياها شجونه، وشؤونه التي يبثها لشخص واحد من أصحابه الأدباء.

(1)

كان الأستاذ (ماجد السامرائي) قد جمع ما وقع تحت يديه من تلك الرسائل التي تبادلها الشاعر العربي الرائد بدر شاكر السياب مع عدد كبير من الأدباء والمثقفين العرب والعراقيين.

وقد نشرها السامرائي في كتاب اسماه "رسائل السياب" بعد أن قدم لها بقراءة مستفيضة، ووثقها ـ تواريخ وأسماء ومضامين ـ بهوامش وملاحظات مهمة(1).

وتستوقفنا ـ في هذه القراءة ـ من بين تلك الرسائل ما كان السياب قد بعثه إلى الشاعر العربي ا لكبير (أدونيس).. فبين العامين: (1959 ـ 1964م) كان السياب قد تبادل مع أدونيس رسائل كثيرة، أورد السامرائي فيما جمعه اثنتي عشرة رسالة منها كان اللافت للانتباه أن تكون أخراهن مرسلة من السياب قبل ثلاثة أشهر من يوم وفاته في 1964/12/24م. ولعلها آخر رسالة بعثها السياب في حياته(2).

(2)

ربما لن نكون بعيدين كثيراً عن تلك الرسائل حين نقوم ـ وقبل تفحصها المباشر ـ بلمّ جزئيات المشهد الذي يؤشر طبيعة الصداقة التي جمعت بين الشاعرين، والوقائع المخبرة عنها. لتكون الرسائل المتبادلة بينهما ارتكاناً حميماً إلى تلك الصداقة، وتمثلاً لقيمها، وإن تجلى لنا ذلك في ـ الرسائل ـ من وجهة نظر السياب ومشاعره المعبر عنها فيها.

جبرا إبراهيم جبرا

كان مسعى السياب دائباً للخروج بقصائده من مجال انتشارها المحدود في العراق إلى أفق نشر عربي متسع، وقد واتته الفرصة حين ذكرّه بعض أصدقائه بإمكانية مراسلته لمجلة (الآداب) البيروتية وهو ما فعله السياب تماماً، ليجد الترحيب من الدكتور (سهيل إدريس) صاحب تلك المجلة التي نشرت له في أول ما نشرت، وفي أحد أعداد العام 1954م قصيدته الرائعة (أنشودة

المطر)، لتتوالى قصائد السياب في أعدادها اللاحقة، وحتى العام 1957م الذي شهد تحوله ـ أي السياب ـ إلى النشر في مجلة بيروتية جديدة هي (شعر) التي نشرت له في ذلك العام والعام الذي يليه ثلاثاً من قصائده المتميزة(3).

لقد كانت (شعر) تضم في هيئة تحريرها مجموعة من الأدباء ـ الشعراء خاصة ـ ذوي التوجهات الرائية البصر والبصيرة نحو التجديد، وكان أدونيس من بينهم. ولعله، ومن تلك اللحظة تحقق للسياب أن يضع تجربته واهتماماته المعرفية في مسار من الوعي المتطور والنشاط الثقافي الأكثر حيوية، والذي سيكون لحضور الشاعر أدونيس مساحته الفاعلة فيه.

وإذا كنا لا نقول جديداً حين نشير إلى معرفة كلا الشاعرين ـ السياب وأدونيس ـ لبعضهما قبل ذلك، ومن خلال ما كان ينشر لهما على صفحات المجلات العربية واللبنانية، بوصفهما اسمين شعريين لهما تميزهما في المسار الجديد للشعرية العربية، ولكن صلة التعارف المباشر قد تمت بينهما ـ كما يبدو ـ حين دعت هيئة تحرير مجلة (شعر) السياب ـ وفي العام 1957م، وبعد نشرها لأولى قصائده ـ ليقدم إلى بيروت ويقضي هناك عشرة أيام، سكن بعضاً منها في بيت أدونيس(4)، وستزداد صلة الصداقة بينهما في السنوات اللاحقة عمقاً وحميمية، تؤشر ذلك اللغة الودود التي تفيض بها رسائل السياب، والموضوعات الاجتماعية الخاصة التي يبثها فيها، وما كان يطلبه من أشياء وأفعال، لا تكاد تطلب إلا من صديق ثقة في مودته، مطمئن إلى إخلاصه واستجابته غير المترددة، وهو ما كان عليه أدونيس مع السياب حقاً(5).

وفي العام 1960م كان السياب قد تعرض للفصل من وظيفته، وعاش وعائلته ظروفاً معيشية ونفسية ممضة، ما حدا بأدونيس إلى أن يدعوه للهجرة إلى لبنان، وذلك ما تحمس له السياب في بادئ الأمر، ثم ما لبث التردد أن غلب عليه، ليكتب إلى أدونيس مبدياً عزوفه عن ذلك كله(6)، وبديلاً عنه سيطلب من أودنيس ـ الذي يبدو أنه قد اقترح عليه جمع قصائده المتناثرة في أكثر من مجلة وصحيفة وإصدارها في ديوان جديد ـ أن يتولى ذلك، ولا سيما في لم شتات القصائد المنشورة في المجلات اللبنانية، والآداب خاصة(7)، وهو ما قام به أدونيس فعلاً، ليصدر للسياب ديوانه (أنشودة المطر) عن مجلة (شعر) ذاتها، ثم ليعلن فوز السياب عن ديوانه هذا بجائزة المجلة التي وضعت لأفضل ديوان، والتي تضمنت ـ فيما تضمنته ـ دعوة السياب مرة ثانية إلى بيروت التي قضى فيها شهراً كاملاً.

وحين دعي السياب للاشتراك في مؤتمر الأدب العربي الذي عقد في روما عام 1961م، ذهب من البصرة ـ التي كان قد نقل عمله إليها ـ إلى بغداد، ومنها إلى بيروت، ليطير من هناك ـ صحبة أدونيس ـ إلى المدينة التي عقد فيها ذلك المؤتمر.

وفي عام 1962م حصل السياب وبدعم ومسعى من صديقه أدونيس وآخرين، على زمالة دراسية في بريطانيا، ولكن مرضه المزمن كان قد بدأ حربه على جسمه النحيل، فغادر بغداد إلى بيروت، وأدخل هناك مستشفى الجامعة الأمريكية، ودامت فترة علاجه ثلاثة أشهر، عاد بعدها إلى بغداد، ليسافر لاحقاً إلى لندن، في مسعاه للدراسة هناك، وهو ما لم يسعفه المرض ويرد لندن على

سهيل إدريس

تحقيقه، فعاد أدراجه ليسكن في البصرة ينظم الشعر بغزارة لافتة للانتباه (9)، ويكابد مرضه، ويراسل أصدقاءه، ومن بينهم أدونيس الذي كان قد تخلى عن مجلة (شعر)، فبارك لـه السياب ذلك في إحدى رسائله(10)، وقاطع المجلة نهائياً، واتجه إلى مجلة (حوار) التي صدرت حينها، لينشر فيها قصائده ومقالاته.

وفي العام 1964م كان المرض قد أمسك بتلابيب جسد السياب وأنهكها تماماً. فنقل إلى المستشفى الأميري في الكويت، ليرقد فيه مدة طويلة، من دون أية بارقة بالشفاء، لتكون آخر رسائله التي كتبها من هناك وقبل وفاته بثلاثة أشهر، هي تلك التي كتبها إلى أدونيس.

(2)

تتوزع الرسائل التي بعثها السياب إلى أدونيس عددياً، وبحسب الأعوام على النحو الآتي: اثنتان في العام 1959، وست في العام 1960، وثلاث في العام 1963، وواحدة في العام 1964.. ويبدو لافتاً للانتباه تواتر بعض السنوات التي لم يؤشر فيها أية رسالة من السياب إلى أدونيس كالذي نجده في العامين 1957 ـ 1958، اللذين شهد العام الأول منهما بداية الصلة الحميم بين الشاعرين كما أسلفنا، وكذلك في العامين 1961 ـ 1962، اللذين نجد فيهما رسائل عديدة قام السياب بإيرادها لأكثر من صديق، ليس أدونيس من بينهم.

ت.س إليوت

وربما أمكن تبرير خلو العامين الأخيرين من المراسلات بين الشاعرين بسبب ظروف السياب وما تعرض لـه من اعتقال وفصل من الوظيفة ثم انتقاله إلى البصرة، فضلاً عن تكرر ذهابه خلالهما إلى بيروت لأكثر من مرة، سواء للعلاج أو لتقديم شعره وقراءته، أو للسفر منها إلى خارجها، وفي كل المرات ـ تقريباً ـ، كان يصحبه أدونيس فيها، بما أبعد الحاجة ـ كما يبدو ـ إلى التراسل بينهما.

أما العامان 57 ـ 58 فليس من تبرير نركن إليه أقرب من القول أن جامع تلك الرسائل لم يقع على ما يمكن أن يكون الشاعران قد تبادلاه من رسائل.

احتوت رسائل السياب إلى أدونيس موضوعات وأفكاراً شتى، فيها الذاتي الذي يخصه أو يخص صديقه، وفيها ما يود الإشارة إليه من الأمور الأدبية المتعلقة بشعره أو بشعر أدونيس، وغير ذلك من الأفكار الثقافية التي كانا يتبادلانها.

وفي الرسائل كلها فقد كان شوق السياب لأدونيس يتداخل مع اعتذاره له عن تأخره في الرد، بسبب ظروفه وهو يتعرض للفصل، أو وهو يبحث عن عمل، أو حين يتحدث عن مرضه الذي ورد في الرسائل على نحو متدرج، حتى آخر مراحله.

كانت محبة السياب لأدونيس ـ كما بدت في رسائله ـ شديدة وإعجابه بشخصيته كبيراً، يتواتر الحديث عنهما، ابتداء من إشارات الود والعرفان لـه صديقاً وفياً، من مثل: "جميل منك أن تتذكر أخاك الذي يحبك أقصى غاية الحب، ويقدرك ـ شخصاً وشاعراً ـ أعلى درجات التقدير" (الرسائل، ص 90)، أو قولـه: "إن الصديق يكون هبة عظيمة من السماء إذا كان طرازك أيها العزيز" (ص 98)، أو قولـه: "لماذا

كنت شاعراً عظيماً إلى هذا الحد، وإنساناً طيباً إلى هذا الحد، وحبوباً إلى هذا الحد؟" (ص 135).

وكان إعجاب السياب بشاعرية أدونيس متصلاً بمحبته له، وهو ما كرر ذكره في أكثر من رسالة، كما أخبر عنه في رسائله لسواه من أصدقائه(11)، غير أن ذلك لم يمنع السياب من إبداء عدد من الملاحظات الناقدة لشعر أدونيس كقوله عن إحدى قصائده: "كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور لا أكثر. ولكن: هل غاية الشاعر أن يري قرّاءه أنه قادر على الإتيان بمئات الصور؟ أين هذه القصيدة من (البعث والرماد)، تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور، والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً [من] دون أن تفقد القصيدة معناها: أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم تبق منها سوى مقطع واحد لما أحسست بنقص فيها، ليس هناك من نمو للمعنى وتطور له" (ص 85). ولا يفوت السياب أن يأخذ على أدونيس مجانبته للشعر الإنجليزي: "ما زلت، أيها الصديق متأثراً بالشعر الفرنسي الحديث أكثر من تأثرك بالشعر الإنكليزي الحديث، هذا الشعر العظيم: شعر إيليوت وستويل، ودلن توماس وأودن وسواهم" (ص 86).

محمد الماغوط

انشغل السياب ـ وفي كل رسالة من رسائله ـ بالإشارة إلى جوانب من تجربته الشعرية، حتى أخذ ذلك المساحة الأوفر منها.

وستكون أولى الملاحظات الدالة أن نكتشف أن كثيراً من قصائد السياب المتميزة كانت قد مرت عليها يد أودنيس تنقيحاً وتعديلاً، وبطلب من السياب نفسه(12)، الذي أخذت المسألة عنده مدى أوسع من ذلك حين وضع بين يدي أدونيس دواوينه المطبوعة في بيروت، يتولى جمع قصائدها وتبويبها، والحذف منها.

وكثيراً ما أشار السياب في رسائله إلى ما كان ينتاب مزاجه الشعري من تقلب، فيتدفق في فترة ما، أو يبدو نزراً في أخرى حد النضوب، لتتلبس السياب حالات من القلق، يبثها في رسائله إلى أدونيس.

يذكر السياب في أولى رسائله إلى أدونيس عام 1959 أن لديه شعراً كثيراً. وستكون المفارقة أن يكرر ذلك في آخر رسائله إليه العام 1964، حيث يكتب: "إن نفسي تتدفق بالشعر، لكنه يتدفق من ينبوع ألم عظيم ويأس" (ص 200)، وبين هذين التاريخين، فكثيراً ما تحدث السياب عن حالات من الركود الشعري كانت تنتابه، فيشكو ذلك إلى أدونيس، بقوله: "وأنا الآن في حالة ركود شعري" (ص 92)، أو "لم أكتب شيئاً منذ مجيئي من بيروت" (ص 146)، وقوله: "لا أكتب الآن شيئاً، إنني أمرّ في فترة ركود" (ص 171).

كان الحديث مع أدونيس ـ في بعض رسائل السياب ـ قد أفضى إلى تناول تجارب عدد من الشعراء بشيء من الملاحظات، فقد أشار السياب إلى ما عدّه انحداراً في الشعر، وهو ينتقي أسطراً من قصيدة للبياتي من دون أن يذكره بالاسم، "أما رأيت إلى الشعر الحر كيف استغله بعض المتشاعرين":

(1) (وعلى الرصيف

جوعان يبحث عن رغيف

والشارع الممتد يزخر بالجموع
من ثائرين مزمجرين
فليسقط المستعمرون
يا .. يسقط المستعمرون)

وإذا شاعت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن(13)، فلسوف تقرأ أو تسمع مئات من القصائد التي تحيل (رأس المال) و(الاقتصاد السياسي)، وسواها من الكتب، ومن المقالات الافتتاحية للجرائد إلى شعر، وهو لعمري خطب جسيم" (ص 85).

وحين بلغ السياب أن (سليمان العيسى) قد بعث برسالة وقصيدة إلى مجلة (شعر) يكتب إلى أدونيس: "إذا كان الأمر كذلك فانشروهما، دون احتفال بالمستوى الفني، لأن أثرهما في صالح المجلة سيكون كبيراً" (ص 94).

(3)

لا يمكن لقراءة تتفحص الرسائل التي بعثها السياب لأدونيس أن تكتمل جدواها من دون الإجابة عن السؤال الآتي:

ما الذي يمكن لتلك الرسائل أن تضعه بين يدي المتأمل لتجربة السياب الشعرية ومنجزها؟

لعل أول ما يمكن قوله إن تلك الرسائل قد أفصحت عن جانب كبير من انشغالات السياب الإنسانية والثقافية والإبداعية التي عايشها في تلك المرحلة المهمة من عمره القصير، بما يمكن عدها فيه مستندات ذات موثوقية عالية لقراءة حياة السياب وشعره، وهي في خضم ذلك كله تعكس جانباً من شخصية السياب، الانفعالية التي تستجيب لمؤثرات اللحظة المباشرة والشخص الذي تنشد إليه فيها، فتبوح له بكل ما لديها، وتحب معه ما يحب ومن يحب، وتكره معه ما يأخذ منه ذلك الموقف، بل إنها لتباسطه بكل ما لديها لقد عززت ظروف السياب النفسية والحياتية ذلك في شخصيته إلى حد كبير.

وعلى صعيد التجربة الشعرية فقد عبرت تلك الرسائل عن مرحلة هي الأبرز حضوراً وعطاءً عند السياب من حيث الوعي المعرفي والجمالي الذي وضعه في قصائده المنشورة في خلال تلك المرحلة التي أفردت صوته الشعري وخلدته، كما شهدت فهمه الناضج لتقنية توظيف الأسطورة والرمز في الشعر وإغنائه بهما، فلقد حشد السياب في قصائده ومنذ بداية نشره لها في مجلة (شعر) وسواها رموزاً أسطورية ودينية كثيرة راح يستمدها من مصادر ثقافية متنوعة انهمك في الإطلاع عليها واستثمارها.

ولأننا منشدون إلى حديث رسائله إلى أدونيس فلعله أمر جدير بالوقوف عنده ذلك الذي يخص الرمز الأسطوري الفينيقي (أدونيس) الذي اتخذه الشاعر (علي أحمد سعيد) اسم شهرته الشعرية، في حين تبناه السياب - ولا نظن أن ذلك محض صدفة - رمزاً شعرياً، يستعيد خصب مضمونه في أكثر من قصيدة، وإن حاله إلى مماثله في التراث العراقي القديم - والبابلي خاصة - وهو الرمز (تموز) الذي استثمره السياب في تكوينات شعرية متلاحقة جسدت مرحلة مثيرة في مسار تجربته الشعرية(14).

سليمان العيسى

ويبدو أن اكتشاف السياب لرمز (أدونيس) كان بمثابة الفتح المبين عنده، وهو ما أشار إليه

(جبرا إبراهيم جبرا) الذي كان قد ترجم هذه الأسطورة ضمن ما ترجمه من كتاب (الغصن الذهبي) الذي ألفه (جيمس فريزر)، فكان جبرا على حد قوله: "يطلع السياب على ما ترجمه من أسطورة أدونيس أولاً بأول، وفي نفس الوقت كان شاعرنا (السياب) مبهوراً ومشغوفاً بها إلى حد أنه كان يستظهر لوحات منها ومشاهد عن ظهر قلب"(15).

(4)

لقد كان تعرف السياب أودنيس ومراسلته محطة خصبة في حياته، وحضوراً كان بحاجة شديدة إليه، ليستوعب جانباً من مساحة انشغالاته النفسية والثقافية والإبداعية، وهو ما أبانت عنه رسائله جلياً، غير أن تلك الرسائل بقيت في حدود مودة حميم واهتمامات إبداعية متقاربة، ولم يتجاوز السياب ذلك إلى ما عداه، فهو لم يقف مثلاً ليناقش الفكر السياسي الذي كان أدونيس يتبناه وقتها، حيث كان منتمياً إلى الحزب القومي السوري، بل كان السياب يذهب بفكره في تلك السنوات إلى ما هو نقيض ذلك، فقد تخلى عن انتمائه الماركسي، وصار على أقرب ما يكون من الطروحات العربية القومية.

ومع صلة السياب بأدونيس والآخرين من جماعة مجلة شعر ـ جبرا ويوسف الخال ومحمد الماغوط وسواهم، أولئك الذين كانوا يكتبون قصيدة النثر ويبشرون بها ـ فإنه لم ينجرف إلى تيارهم وبقي متمسكاً بقصيدة التفعيلة شكلاً تعبيرياً يكتب فيه نصوصه المتميزة متجاهلاً أمر قصيدة النثر، حتى إنه لم يقف عندها، أو يناقشها في رسائله، ولعل في ذلك جانباً من اعتداد السياب بثقافته وذائقته، والمسار الذي اختطه لتجربته الشعرية.

يوسف الخال

تبقى مسألة أخيرة أثارتها لدينا رسائل السياب هذه، حين بدت لنا أشبه ما تكون بالمنولوج المعلن، أو بالنص المونودرامي، فقد كان صوت السياب وبوحه هو ما نقرأه فيها، ليمسي ذلك مجالاً للإثارة والبحث عن النص الآخر المغيب بين سطورها الذي تمثله رسائل أدونيس التي جاءت رسائل السياب ـ في الغالب عليها ـ استجابة لها وسجالاً ودوداً معها.

هوامش وإحالات:

(1) ينظر: ماجد السامرائي، رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت 1975.

(2) وضع السامرائي تاريخ إرسالها ومكانه على النحو الآتي: البصرة 1964/9/17. وإذا كان ذلك التاريخ صحيحاً فإنها ستكون قد أرسلت من الكويت التي كان السياب قد نقل إلى المستشفى الأميري فيها بتاريخ 1964/7/6. ويبدو أن الدكتور إحسان عباس قد رأى تلك الرسالة حين قال يصفها: "يبدو عليها بعض الاضطراب في الخط والسهو في غير موضع" (بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص 167).

(3) ينظر: رسائل السياب، ص 84، وإحسان عباس، ص 211، وما بعدها.

(4) ينظر: المصدر نفسه.

(5) طلب السياب في إحدى رسائله أن يبعث له بكتاب (الأسطورة في الشعر المعاصر) لأسعد رزوق، ص 87. وطلب في ثانية ما كان الدكتور إحسان عباس قد كتبه عنه (ص 92). وفي ثالثة دعاه لأن يبحث له عن فرصة للعمل (التدريسي) في بيروت، (ص 90)، هذا فضلاً عما كان يتواتر في رسائله من طلبات لنشر هذه القصيدة أو تلك، بعد أن يقوم أدونيس بمراجعتها وتصحيحها وحذف ما لا يعجبه منها. ويبدو أن بعض رسائل السياب كانت تصله من خلال أدونيس، لا سيما الرسائل التي كان بعض الأدباء الغربيين يبعثونها إليه. فهو قد بعثها إلى الناقد الإنكليزي دنيس جونسن دافيس، قوله: "استلمت رسائلكم الكريمة طي رسالة من أدونيس، وبتاريخ 30 حزيران 1960م.

"بدر شاكر السياب، رسائل غير منشورة، مجلة عيون، دار الجمل ألمانيا، العدد 70، السنة الرابعة 1999، ص 5).

(6) رسائل السياب، ص 88.

(7) المصدر نفسه، ص 94.

(8) ينظر: علي حداد، بدر شاكر السياب قراءة أخرى، ص 20، ومصادره.

(9) كتب السياب في تلك السنة (1963) ثلاثاً وأربعين قصيدة.

(10) يقول السياب: "إنك ابتدأت من حيث الشهرة خارج نطاق جماعة (شعر) منذ الآن، وسوف يخلو لك الميدان، فلا منافس" (ص 171).

(11) يقول السياب في رسالة إلى يوسف الخال: "أذهلتني (أغاني مهيار الدمشقي). إن أدونيس، كما عرفت ذلك منذ مدة غير قصيرة، شاعر عظيم.. عظيم" (الرسائل، ص 137).

(12) تنظر رسائل السياب، ص 86، 87، 88، 89، 94.

(13) يبدو تحامل السياب على القصيدة واضحاً، و إلاَّ فهي من الشعر الحر الموزون، وعلى بحر الكامل.

(14) أورد السياب الرمز (تموز) في قصائده التي كتبها في العام 1956، ومنها قصيدته (أغنية في شهر آب)، ثم تواتر توظيفه في قصائد الأعوام اللاحقة: مدينة بلا مطر، سربروس في بابل، تموز جيكور (التي أشار فيها إلى واقعه تخص أدونيس (الذي طعنه الخنزير فقتله) ولكن السياب وابتداءً بالعنوان ينقل الحديث إلى (تموز) لا سيما حين يقرنه بذكر الآلهة عشتار.

(15) جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص 24.

26

تجليات الخطاب البلاغي

د. أحمد دهمان

مقدمة:

لا شك في أن المثاقفة، أو التواصل الفكري، من أهم مكونات ثقافة المرء ومعارفه وخبراته، ولعله من أبسط مقومات الانتماء القومي أن يتابع الباحث في مشرقنا العربي ما ينتجه شقيقه في المغرب العربي الكبير، وربما كان ما يكتبه الباحثون هناك، وما يعالجونه من قضايا وأنظار وأفكار ودراسات تتصل بالبلاغة القديمة والجديدة، وكذلك علم اللغة، والنقد الأدبي، والأساليب التعبيرية وغيرها من العلوم الإنسانية كل ذلك يضيف جديداً

إلى معارفنا، نظراً لأن التكوين الثقافي لأشقائنا في المغرب ـ في الغالب ـ ينهل من الدراسات الغربية، الفرنسية منها خصوصاً، بفضل عوامل عديدة منها القرب الجغرافي، والبحث في جامعات الغرب أو العمل فيها، وغير ذلك...

وقد أتيح لي أن أطلع بلهفة وشوق على بعض هذا النتاج، من خلال اختياري عضواً في لجنة تحكيم بحوث المرشحين إلى جائزة الملك فيصل العالمية في مجال الأدب والنقد والبلاغة للعام الحالي /2006م/ وقد تضمنت قائمة الكتب عدداً من الدراسات القيمة والجديدة في مجال النقد العربي والبلاغة، وكذلك الدراسات الأسلوبية المعاصرة. من بين هذه الأعمال كتاب (تجليات الخطاب البلاغي ـ تحديث) لمؤلفه الدكتور حمَّادى صمود. الأستاذ في قسم اللغة العربية بكلية الآداب (بمنوبة) بالجامعة التونسية وهو من أهم الباحثين المهتمين بالحداثة، وتجلياتها، وتوظيفها في حياتنا العملية، وكذلك في دراساتنا الأكاديمية التي تعاني من ظاهرة التعليم والتلقين وتفتقر إلى جانب التعلم..

مضمون الكتاب (هدفه):

يبني المؤلف كتابه تأسيساً على المفهوم القائل: إن الحداثة في العمق تنبني على نقد مكتسبات الإنسان في الفلسفة، والعلوم.. والنظريات الاجتماعية والاقتصادية، وحتى في عقائده، وأنظمته الرمزية.. ويذهب إلى أن من أبرز ما عملت الحداثة على تقويضه، وبيان عطالته، ومحاصرته، الفكر الإنساني، ومنبعه من التوثب الحر، هي فكرة الحقيقة الواحدة المطلقة الواقعة خارج النص والسياق والذوات. وهو تصور يقف في وجه الرأي المباين، ويسد باب الاختلاف في الرؤى والمواقف؛ لأنه يتحرك من منطق الثابت المستقر الذي لا يتطرق إليه الشك، ولا يتولد عنه الرأي والرأي المناقض.. ويرى أن في ذلك قتلاً للخطابة التي لا تزدهر إلا في فضاء الاحتمال والممكن، لا في فضاء الحقيقة المطلقة، والرأي الواحد المسيطر...

جاك دريدا

وللوصول إلى الهدف المنشود، والبرهنة على مصداقية الأساس الذي أقام عليه تفكيره، ونهجه، وموقفه من الخطاب البلاغي، جمع المؤلف بين بحوث كتبها على امتداد عقد من الزمان، نشر أكثرها، وكان الجامع بينها فكرة واحدة هي التحديث، أو تجديد الخطاب، والأمران يشكلان مجالاً معرفياً متجانساً، لا تناقض فيه، ولا اضطراب لأن تحديث الرؤى والنظر، يؤدي إلى تحديد الموقف والسلوك. ومن ذلك الخطاب البلاغي.

ولتحقيق ذلك بنى كتابه على ثلاثة أقسام، تشكل ثلاثة أجزاء.. كان الكتاب الذي نقدمه للقارئ الكريم (من

تجليات الخطاب البلاغي) مضمون الجزء الأول. وقد تضمن أربع قضايا، عرف لأكثرها في كتابه المعروف (التفكير البلاغي عند العرب). وفي هذه القضايا حاول أن يواصل الجهد، ويدعم النظر في أمات القضايا النقدية والبلاغية التي سبق أن طرحها.

في القضية الأولى، والتي تعد أهم القضايا واشدها عسراً، ومنها تولدت المذاهب الفكرية والنظريات الفلسفية تعرَّض للعلاقة الجوهرية القائمة بين القول وموضوعه، فمن تصور الكيفية التي وفقها نقول "اللغة الوجود" نشأ الخلاف بين الناس في فهم الكون، وتحديد وظيفة الخطاب، ومنزلة اللغة في منظومة العلوم، هذه القضية هي نشأة اللغة. أما القضية الثانية، فكان موضوعها البحث عن أهم ما أنجزه الفكر العربي القديم، وغاية ما انتهى إليه تغليب القدامى النظر في مسألة اللغة، لإدراك نواميس انتظامها، أي (نظرية النظم) أو التركيب، أو البناء، أو السياق، التي أبدعها فكر الناقد العبقري والبلاغي الذي سبق عصره، عبد القاهر الجرجاني، إمام اللغويين ومفخرة الإبداع العربي. وفي القضيتين الثالثة والرابعة. تناول الدكتور صمود أدق موضوعات الدرس البلاغي اليوم أي مسألة الشكل والمضمون، أي القالب والمحتوى، واستدراج السامع إلى دائرة فعل القول الذي يتم بسياسة محكمة تستمد سلطتها من مراعاة حجة العقل، وقابلية النفس، ومراوغة توقع المستمع، أو الخصم.. وقد فصل القول في القضية الأخيرة في الحديث عن الخلفية المعرفية للمصطلح البلاغي والنقدي..

أقسام الكتاب ـ تحليل ونقد:

في الفصل الأول (الفكر واللغة) تناول المؤلف علاقة الفكر باللغة، وكان غرضه الإسهام في التنبيه إلى دقة هذا المبحث، وتداخل المسائل فيه، وقصر نظر من يكتفي في مناقشة المسألة بزاوية اختصاصه دون مراعاة ما يلزم من تضافر الاختصاصات، وتكاثف الخبرات، ويقرر أننا اليوم على يقين تام بعدم كفاية النظر اللغوي مجرداً عن الفلسفة، والنظر الفلسفي مجرداً عن اللغة؛ إذ بينهما ترابط عميق أكده الفيلسوف (جاك دريدا) في مقاله "الفلسفة في مواجهة اللسانيات" **[1971]** وفيه يرد على مقال للعالم اللغوي المشهور (إيميل بنفينست) عنوانه "مقولات الفكر ومقولات اللسان" **[1958]**. وقد عاب دريدا عليه عدم إلمامه بالقضية إلماماً تاريخياً كافياً. وبعد أن يذكر آراء مهمة وعديدة لمفكرين غربيين قدامى ومحدثين، ينتهي إلى أنه لا مجال لاستعمال مفهوم المقولة منقطعاً عن تاريخه، فقد أقرت الفلسفة أن اللغة بوصفها حدثاً (عرضياً) خارجياً بالقياس إلى (جوهرية) الفكر لابد من أن تكون العلامة تبعاً للفكرة وخادمة لها.

أما في الثقافة العربية فقد برز صدى هذه المسألة لدى بعض المؤلفين كعبد الرحمن طه في كتابه (اللغة والفلسفة) وقد أسس فكرته على نص للمفارابي في كتابه (الحروف) وفيه يتحدث عن أصل لغة الأمة واكتمالها، ويؤكد أن المعنى سابق اللفظ في الوجود، وأن المعاني قائمة في نظام تأتي الألفاظ بعد ذلك فتحاكيه، وتطلب أن تشبهه، وتنتظم بحسب انتظامه.

ثم يناقش (صمود) آراء الفارابي المتعلقة بوجود الأشياء سابقاً وجود اللغة، أي يكون وضع اللغة وضعاً طارئاً تالياً، ووظيفة اللغة الكشف عن هذا الوجود وبيانه، مما أدى إلى استقرار هذه الثنائية في تفكير الإنسان قديماً، إلى أن ظهرت الضرورة بالترابط بين اللغة والفكر. وهذا يعني أننا إزاء تقابل وتناقض

يؤسس الوجود ويحكم تاريخيته: فهناك انفصال من جهة القول بأسبقية المسمى، وهناك اتصال من جهة القول بضرورة الاسم شرطاً لوجود المسمى. ولم يضع الإنسان أحد قطبي (اللغة/ الفكر) موضع التساؤل إلا في العصور الحديثة مع بروز نظريات جديدة في علوم اللغة ومناهج درسها، وتوسيع دائرة الدليل إلى مختلف العلامات. وظهرت فلسفات وتيارات أدبية وفكرية ترى في الوجود رأياً آخر يختلف عن الفلسفات القديمة. فهي قليلة الاحتفاء بمقولة (الجوهر) تعتقد في أن وجود الشيء من وجود غيره، وأن معناه من جملة العلاقات التي يبنيها معه في نطاق نظام نهتم به اهتماماً آنياً لا تاريخياً زمنياً، ويعتقدون أنه لا وجود لذات إلا العلامة مفرغة من كل حملها التاريخي، مقطوعة عن ذاكرتها ولا تبني إلا وجودها خارج كل وجود غيرها. هذا بالإضافة إلى المخترعات الحديثة التي أصبح الناس في ظلها يزهدون بالذاكرة الفيزيولوجية لحساب الذاكرة الآلية.. وينتهي إلى أن كل التطورات الموجودة في أدبيات الحداثة يبشر بتحولات عميقة في تاريخ الفكر الإنساني، وبميلاد منطق جديد ومقولة للوجود تختلف عما ألفه الإنسان وعاش عليه ردحاً من الدهر...

وفي الفصل الثاني (النسق العقدي والنسق اللغوي: عودة إلى مسألة النظم) يقرر المؤلف أن دراسة تداخل الأنساق وتفاعلها في تاريخ الفكر والحضارة مسألة مهمة لتعميق المعرفة بالأصول الجامعية، والرؤى المتحكمة في المنجز الفكري الحضاري لأمة من الأمم، وتبين الشروط التي يجب أن تتم داخل قراءة ذلك المنجز. ثم يتناول هذه القضية بالعودة إلى التراث والوقوف على (مفهوم النظم) الذي يعد من أبرز المفاهيم التي تندرج فيه الظاهرة المدروسة، والتصور الذي يبنيها. ففي غياب الوعي العميق بمكونات ثقافة من الثقافات لا تنسى القراءة الفاعلة، ولذلك سوف لا ينظر إلى مسألة النظم من زاوية المناهج الحديثة، وإنما يقيس مالها من قراءات مستفيدة من بعض المناهج اللغوية المتطورة. وبناء على ذلك عالج (صمود) المسألة في قسمين: في الأول أشار باختصار إلى أبرز الاتجاهات في قراءة جهود الأقدمين، لاسيما عبد القاهر . في تأصيل هذه المقولة، وإكسابها، بالنظر والتجريب، والقدرة على وصف المنجز من المخاطبات، واتخاذها عمدة للكشف عن إعجاز القرآن ودليلاً أوحد على مفارقة النص المقدس صنوف الكلام البشري المحققة والمقدرة. والقسم الثاني عاد فيه إلى النصوص القديمة لفهم الصلة بين مختلف المحاولات التي تبنتها، وأسهمت في تطويرها.

ثم يقسم الدراسات المنجزة في الموضوع منذ ما يزيد على ثلاثة عقود إلى أربعة أقسام:

1. قسم درس المسألة بعدة منهجية تقليدية لا تزيد على المعرفة بأصول العربية نحوها وصرفها والبلاغة والنقد وفيها بقي التحليل سجين النص المحلل، وظل للنص سلطانه. والغاية هنا هي جمع النصوص والتعريف بجهود أصحابها.

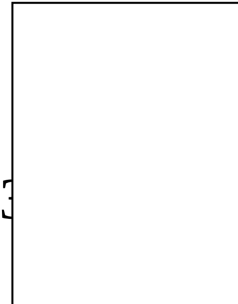
2. قسم ثان أنجزه باحثون يجمعون إلى المعرفة الدقيقة بأصول اللغة العربية وعلومها معرفة بعلوم اللغة الحديثة وأساليب درسها. وفيه تقيد الباحثون بمواقف فكرية تدفعهم إلى الحيطة والحذر، لكن فائدة هذه الدراسات تكمن في تعميق المعرفة بالتراث واستدعائه استدعاءً إيجابياً.

3. القسم الثالث بحوث لأصحابها صلة بالتراث قد تكون متينة بحكم التخصص أو الاهتمام، وهدفهم قراءة التراث في ضوء المعارف الحديثة لبيان أصالته، وصلته بالحاضر، على أساس التحليل والتفسير والمقايسة.

4. والقسم الأخير تولد عند صنف من الباحثين يمثل التراث لديهم راسماً تاريخياً تؤكد به الهوية في لحظات يتزعزع فيها الإيمان بالكيان، ويتهددها الطرد من التاريخ والوقوع خارج دائرته، فيكون التراث قوة واقعية من وجع الاعتداء الحضاري وعنف التسارع التاريخي، فيغدو التراث حصناً يؤمن من خوف، ويقلب الخوف زهواً، ويحلو العيش في الحاضر بذاكرة الماضي. وعمل هؤلاء أقرب إلى أدب المفاخرة منه إلى البحث العلمي الموضوعي [ص 35].

لكن هذه الأقسام جميعاً تتفق في ربطها بين النظم ومباحث إعجاز القرآن، وكذلك في زهدها في الأمر الذي أكدته بالحجة التاريخية القاطعة، وإقصائها إياه من دائرة التحليل، وعدم الاهتمام به مدخلاً لفهم الطاقة المحركة للمباحث الدائرة عليه في ترابط حلقاتها تاريخياً.

ويذكر مثالاً لذلك كتاب (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني الذي طفح باللهجة السجالية الحادة، حيث يوسع من دائرة النظم، ويرسم نطاقه الاصطلاحي، ويبني حدوده وتعريفاته، ويطبق ذلك على النص الأدبي، لبيان ما فيه من قيم جمالية، ومزايا فنية، وجوانب دلالية وشعورية ويقرر المؤلف أن الاستدلال لإعجاز القرآن لم يكن إلا بحثاً في مكونات الخطابة، وتحليلاً لجوامع الصور فيه، والأساليب، وأنماط



التعليق بين المفردات والجمل، وبحثاً عما أحله هذه المنزلة المتميزة الخارجة عن المألوف.

ثم يقوم باستعراض الكتب التي تناولت مسألة الإعجاز، ومعناه الاصطلاحي، وكونها ترد الإعجاز إلى النظم، أو فن القول، وخصوصية الكتاب المقدس، والإشكال والتعارض في كيفية التجلي عندما ينتقل من دائرة الإيمان إلى دائرة البرهان، ومن دائرة الاقتناع إلى دائرة الإقناع، ويؤكد أن النظم دليل أوحد على الإعجاز، إليه ترجع بقية الأدلة، وهذا الأمر موجود عند عبد القاهر وغيره، حيث وسعوا من قدرة النظم التفسيرية ليستوعب كل مستويات اللغة، بما في ذلك مستواها المجازي، هذا بالإضافة إلى جهده المتميز في تطوير مباحث الاستعارة والتشبيه والمجاز والتمثيل في مؤلفيه العظيمين (الدلائل وأسرار البلاغة) منتهياً إلى أن حديث الجرجاني عن النظم أخطر نظرة لغوية أنتجها تعامل العرب مع الظاهرة اللغوية، كانت تحركه نوازع عقائدية، أفادت منها الدراسة اللغوية فائدة كبيرة، وهي إبطال الخلاف في كيفية الإعجاز، والتأليف بين مختلف مواقف العلماء، على تباين نِحَلِهم وتصوراتهم (ص 85).

والحقيقة أن دراسة العلاقة بين النسق العقدي والنسق اللغوي والفني التي وقفنا عليها في هذا الكتاب مسبوقة بدراسات للدكتور مصطفى ناصف بدأها بحديثه عن (المؤثرات الروحية في بحث الاستعارة) في كتابة الرائد (الصورة الأدبية) حيث توقف في فصله الثالث (ص 74) عند قضية إدراك الألوهية وعلاقتها المعارضة لبحث المجاز على أساس التشبيه الحسي لدى المعتزلة وغيرهم. وعالج هذه الفكرة في بحثه المنشور في مجلة كلية الآداب بجامعة عين شمس المجلد الثالث 1955 تحت عنوان (النظم في دلائل الإعجاز، عرض وتفسير ومنهج) وكذلك في كتابه (نظرية المعنى في النقد العربي) إذ

يشير إلى تأثير شعرية عبد القاهر في موقفه من تنظيم العبارة وتأليفها وترابط الكلمات "والدافع إلى ذلك هو تمسكه بحرفية معنى الإعجاز" ص 30

أما الفصل الثالث فكان موضوعه الإجابة عن سؤال مهم هو "أتكون البلاغة في الجوهر حجاجاً؟" وفيه يكرر الرأي القائل: إن التراث البلاغي عند العرب قد وضع نظرية ذات قوانين تدمج المسلكين الخطابي والشعري. على العكس مما هو عليه الأمر في الثقافة اليونانية، حيث أفرد أرسطوطاليس كتاباً للشعر وآخر للخطابة، وألح على الفرق بينهما، فكان من نتائج الدمج ارتباك النظرية في ضبط المقاييس التي تتحدد في ضوئها أهمية الأسلوب، وبلاغة الوجه، وقد يصل هذا الارتباك إلى حد التناقض في المدونة الواحدة، فنجد البلاغة معلقة أحياناً بناصية المعنى الواضح المفهوم، على ظاهر اللفظ، ونجدها إلى جانب ذلك معلقة بالتفكير والتدبير والغوص على المعنى.

ومن النتائج أيضاً حيرة الباحث في تصنيف مؤلفات التراث التي موضوعها صنف من المخاطبات أجريت فيه اللغة على غير الوجه، وعلقت بها وظائف تزيد على مجرد الإخبار والإبلاغ. فليس من السهل الفصل بين مؤلفات البلاغة ومؤلفات نقد الشعر، لا سيما في باب بلاغة الكلام. فكتاب البديع لابن المعتز الذي فهم بعض الباحثين من عنوانه أن البديع المقصود قسم من أقسام البلاغة، بينما هو غير ذلك، صعب علينا تصنيفه، فموضوعه لا شك في الشعر المحدث، ولكن مضمونه قائمٌ بالأساليب والوجوه الجارية في ذلك الشعر، المميزة لـه عن الشعر السابق عليه، ويعني الشعر الجاهلي والإسلامي.

أما البلاغة العربية فتختلف عن الخطابة الأرسطية من حيث ظروف نشأتها، والحاجة إليها والتحولات التي جدت في صلبها بتغير السياق التاريخي الحاضن لها، فهي لم تنشأ نشأة فلسفية تصنف الأقاويل بحسب قدرتها على قول الحقيقة، وتستند إلى المنطق والبرهان والجدل، في حين أن البلاغة العربية نشأت في أحضان الشعر. والشعر وقعه من إيقاعه، وفضله من هيئة القول فيه. فمما يميز الشاعر، ويجعله متفوقاً على نظيره هو ما يقع لـه من أسلوب في تصوير المعاني وإخراجها رائقة عذبة تسر المتلقي. وتخلب لبه. علاوة على أن القرآن الكريم بأسلوبه المعجز قد قوى الأمر وثبَّته حتى غدا التفوق، وبلوغ النهايات مرتبطاً في ضمائر الناس بالشكل أو المظهر. من هنا كان اهتمام البلاغة العربية بدراسة القول من جانب واحد هو قسم (العبارة) أو الشكل من خطابة أرسطو، بينما نجد الشروح والتفاسير ومختلف العلوم الدائرة على النص تشير متونها إلى هذه القضايا وتتوسع في درسها لبناء منظومة المعاني التي يولدها النص الذي كتب في البلاغة العربية في ظل الاعتدال، أو الانتماء العقدي، أو العلم بتصاريف الكلام، ووجود الاحتجاج. فالجاحظ مثلاً، الذي أفاض الحديث عن الخطبة وسياقها، توسع في دور كل طرف من أطراف العملية التخاطبية: المتكلم، والسامع، والنص، لجعل النص بليغاً مؤثراً مقنعاً.. ثم أصبحت البلاغة في كتب البلاغيين والنقاد منذ مطلع القرن الرابع الهجري مسرداً بالوجوه والصور، وأنماط البديع، وأساليب أداء المعنى القائمة في النص بالأساس، لا يستثنى من ذلك عبد القاهر الجرجاني، فعلى الرغم من قوة معارضته على الكلام على مذهب الأشاعرة، ولهجة المحاجة والجدل الملازمة لتفكيره البلاغي وغيرها، لم يتجاوز جهود تخليص الأدلة على مأتى الإعجاز في القرآن من التردد والحيرة التي وقعت فيها المحاولات

السابقة.

فإذا كان الشعر، وهو النمط الغالب على المؤلفين، ومعقد القيمة الأدبية عندهم، يستمد كونه من شكله، وفضله من بنيته، لم يكن غريباً أن يصبح الإعجاز في الخطاب مناط أساليب القول، لا مناهج الأدلة. فالقرآن جاء حجة الحجج، ومعتمد كل حكم، وأصل كل قضية ومرجعها، بمنطوق نصه، وظاهر حكمه إلا ما أشكل وأحوج إلى التأويل، فأقر الحجة من خارج النص لابد النص، وأقام نصاً حجة على نص، سبيل ذلك النقل والرواية (ص 116). فهو تنزيل من عزيز حكيم، فقامت الحجة من شكل النص وبنائه، لسد الحاجة إلى حجة العقل، وعقدت الأواصر بين هذه الثقافة ومنطق النقل. وكان أن أصبح القرآن محور هذه الثقافة، وأصلها المعتمد في الدين والدنيا، يؤثر في كل شيء من المعاملات، إلى النظام الرمزي و(المخيال) وبدأ يبني الإجماع والائتلاف ويقصي الفرقة والاختلاف، وتسرب ذلك شيئاً فشيئاً من الحياة في المجتمع، وتنظيم المدينة، وسياسة الناس إلى التصور والاعتقاد..

لقد دخلت هذه الثقافة على هذا النحو في طقوس النماذج والمثل، النسج على منوال، فما اقترب منها من نتاج تحقق له الفوز الأكبر، وقد وضعت هذه الثقافة نماذج في السير والأخلاق والمعاملات والأدب والشعر واللغة والنحو وغيرها، بحيث أصبحت مرجعية في معيار القيمة، مع ترك هامش خلاف لا يعود إلى الجوهر أو الأصل. وبناء على ذلك أصبحت البلاغة كما يقول (صمود صنعة للزينة والتباهي، وشكلاً مفرغاً من كل حركة متحفزة، فطغت عليها الصنعة، والنمنمة والتحلية، وكثرة المعارف. فمادت تحت تلك الأثقال المؤذنة بخواء الشكل وفساد الذوق، مهتمة بالخطاب، بمظهره اللغوي. وبما قد يشتمل عليه من تحسنات وطرق في إجراء القول خاصة. وأصبحت القيمة الأدبية الرئيسية التي يبرز على أساسها الفضل والتفوق، هي التصوير والصياغة والنسج، وأحلت المعاني مرتبة دون مرتبة اللفظ (الشكل) لأنها مبذولة يشترك، في معرفتها الناس جميعاً كما ذكر الجاحظ.

وفي الوقت نفسه بدأت هذه الثقافة تنضوي تحت سلطة قيمة جديدة ولدت في فضاء القرآن ودائرة علومه، ثم تسربت إلى بقية الدوائر حتى أصبحت الأصل الجامع لأشتاتها المؤلف من مختلفها. وهذه القيمة هي قيمة الوضوح والبيان الضامنة للفهم بوصفه الشرط الأدنى لتقرير حجة الله في عقول المكلفين.. وعلى هذه المفارقة ستعيش البلاغة العربية طيلة تاريخها بوصفها احتفاء بالشكل، وتغييباً له في الآن نفسه، اهتماماً بالصياغة واللغة، وحرصاً شديداً على وضوح المعنى، والعمل على اختراع الآليات القادرة على إدراك ذلك الوضوح إن وقف دونه إشكال أو التباس. مثل آلية التأويل التي لم تكن إلا منهجاً موصلاً إلى معنى أول قام في النص ما يحجبه عنا إلى حين نجد الطريق إليه.

ويبين المؤلف أن ما دعاه إلى بيان الفرق بين مفهومي البلاغة عند كل من العرب واليونان هو الخوف من الدعوات التي صاحبت ظهور الأسلوبية وانتشارها في القرن العشرين، منها الخطأ عند قراءة تاريخ المعرفة، وسوء الفهم لظواهر متزامنة لدى الشخص الواحد ما لم يُحَطْ بالأصول التاريخية للمسألة وماجد عليها من تحولات. فقد عبرت نزعات التجديد في الشعر والنثر، منذ التحول الرومانسي الحاسم، عن ضيقها

بالخطابة وطابعها التوجيهي الشكلي المناقض لكل فعل إبداعي حر وتلقائي. فذهب هؤلاء ـ خطأ ـ إلى أن البديل للخطابة هو الأسلوبية فالخطاب (الميتة) والأسلوبية عندهم حقلان يتطابقان حل أحدهما محل الآخر، لأن الخطابة عجزت عن مسايرة التغيير العميق الحاصل في الآداب والفلسفات المؤطرة لها.

ثم يتوقف عند الفروق بين الأسلوبية والخطابة الجديدة والسياق المعرفي الحاضن لهما منذ أرسطو وحتى رولان بارت وجاكبسون، وكذلك الصراع بين الإيديولوجيات الرأسمالية والاشتراكية، والحداثة التي عملت على نقل مكتسبات الإنسان في الفلسفة والعلوم الاجتماعية والعقدية، وفرض فكرة الحقيقة الواحدة المطلقة الواقعة خارج النص والسياق والذوات.

أما على مستوى الأدب فإن الباحثين عن خصائصه النوعية المميزة لـه عن غيره من المخاطبات، بنوا تفكيرهم على أن المعنى موجود في النص لا خارج النص، وأنه ليس معنى فرداً مستوراً إن اكتشفه واحد ألزم به كل المتعاملين معه بعده، وإنما هو معنى جمع، لا يتأتى من المعاني الوضعية في اللغة، وإنما من المعاني الحافة التي هي تجربة الفرد مع اللغة، وجملة المعاني العالقة بتلك التجربة، يستفزها النص ويثيرها في حاملها فتكون سند قراءته وعمدة معناه.. كل هذه الرواية كانت تؤسس للتنوع والاختلاف ، ومن ثم للاختيار المبني على المناقشة والمنازعة وسلطة اللغة والنص. ففتح ذلك الفهم أمام البشرية فرصة مهمة لمحاربة التسلط والشعور بالفضل والتفوق والتركيز على الذات، واصبح خطاب الثقافة مثلاً يقوم في بعض الأوساط على الأقل على التبادل والتفاعل، بنزع عقدة المركزية، والخروج من منطق الغلبة، والسائد والمسُود، والاعتراف بالآخر حيث لا يقل شأناً عنا، أو أهمية وثراءً.

على هذا النحو يطلق بعض الفلاسفة على هذا العصر عصر الخطابة. لا بالمعنى التقني الضيق، إنما بالمعنى الواسع العميق المشير إلى مختلف التيارات المتفاعلة فيه والمتصارعة. فالخطابة في معناها العميق المتسع تعني إمكان قيام فضاء للتعامل بين الناس على أساس اعتبار الآخر سبيلاً إلى الآنا، يُعمق اكتشاف الاختلاف معه المعرفة بالذات، الوقوف على تخومها. وعلى أساس ما يترتب عن الاختلاف من تعدد الرؤى، وتباين المواقف، يحمل على إقناع الواحد بسلطة الحجة، والبراعة في تصريف اللغة، وتعني حرية الرأي، ومن ثم حرية الاختيار في الفكر والسياسة والتفسير. لذلك احتاجت هذه الخطابة لتعود إلى اتساعها ـ إلى فضاء الديمقراطية، والحرية، والتسامح ونبذ العنف المادي،ونبذ العقائد المتحجرة، والأيديولوجيات الخانقة، وكل ماله صلة بالحقائق المكلفة التي لا مجال فيها للتردد والشك والإمكان والاحتمال.

وينهي الدكتور (صمود) كتابه المهم هذا بخاتمة يؤكد فيها أن ما ذكره هو روح العصر، وهذه الثقافة التي يبشر بها انفجار وسائل الاتصال، وبهذا المعنى يصبح الرجوع إلى الخطابة، في معناها الأصلي بما هي طريق الفكر في إيجاد الحجج والبراهين التي على أساسها يقتنع، تقدماً ومسايرة لروح العصر، واحتفاء بمقولاته التي تبني حياة الناس وكرامتهم. وبهذا المعنى يكون الاهتمام بالحجاج في مختلف اتجاهاته ومدارسه انخراطاً في هذه النقلة العميقة التي يعيشها عصرنا، بتقويضه لميتافيزيقيا قديمة، واثقة وثوقاً مبالغاً فيه من قدرة الأنظمة التجريدية، والإنسان، وبناء معالم ميتافيزيقيا جديدة تنبني على الإنسان بما

فيه من جليل وبسيط.

تقويم الكتاب:

وبعد: فقد أشرنا في أثناء عرضنا موضوعات الكتاب، إلى بعض الملحوظات المتصلة بأداء الكاتب العميقة والجريئة والمفيدة، والتي بنيت على تفكير جديد، ونهج حديث في التعامل مع التراث النقدي والبلاغي. مما يتصل بالمتلقي، وما يهدف إليه الكاتب. فيؤسس لنظرية في البلاغة الجديدة تحدد بدقة مفهوم الخطاب البلاغي بما يساير أجواء العصر، وما يسود فيه من مشكلات تتعلق بالعولمة، والتطرفات السياسية الجديدة والمرعبة والخطيرة التي تنتظر أمتنا العربية، والتي تحوكها الدوائر الأمريكية والصهيونية المتغطرسة. وبذلك يعيد هذا النظر الجديد أو ما سماه المؤلف (تجليات الخطاب البلاغي الحديث) إلى البلاغة التي توصف بأنها (ميتة) بعض ما يبث فيها الحياة والحركة.. والفائدة. إذ ليس كل ما فيها ميت. ففي تراثنا الزاهر الأصيل، الغني بالحقائق المعرفية، الكثير من الرؤى والأنظار التي تؤسس لبلاغة جديدة مبنية على أساس ثابت من القديم، ومطاوعة لكل ما هو جديد في حياتنا العربية. وهذه نظرة لا تقف عاجزة عند طبيعة التفكير القديم، وإنما تنفذ منه إلى التفكير الحداثي المعاصر، لتدعو إلى الرأي والرأي المناقض. كي يزدهر الفكر، ويشعر المرء بكرامته وذاته التي تعاني من القهر في جزيرة الحياة التي تحيط بها تيارات فكرية وعقدية وسياسية خطيرة. في هذه الحالة يزدهر الخطاب البلاغي في حقل معرفي فيه فضاء الاحتمال والتمكن. لا فضاء الحقيقة المطلقة الواحدة..

وعلى الرغم من أن الفصل الثالث من الكتاب، والذي تناول الخلفية النظرية أو الإنسانية المعرفية والعقدية لمصطلح البلاغة قد نشره المؤلف في كتاب (أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية منذ أرسطو إلى اليوم) [ص 11 . 48] وهو كتاب صادر عن مكتبة الآداب بمنوبة، في الجامعة التونسية، إلا أن أهمية هذا البحث في رأي المؤلف دفعته إلى تأكيد نشره في بحوث سابقة، تبين طبيعة العلاقة بين الفكر والفن، أو بين النص وأساليبه التعبيرية (البلاغية) من خلال منهج نقدي قائم على أساس لساني توليدي ينظر إلى اللغة بوصفها بنية حية، متفاعلة، متجددة، ذات قيمة وجدانية ومسايرة لروح العصر. والبلاغة في هذا المنهج بلاغة عبارة وجملة، لا بلاغة الخطاب وسياسة القول، وأساليب ترويجه ونفاذه إلى النفوس.

أما الأسئلة المشروعة، التي طرحها (صمود) والمتعلقة بخصائص الخطاب البلاغي العربي، ودور القرآن الكريم في عديد الرؤى والمواقف، والأسلوب الفني التعبيري، وكون البلاغة العربية متصفة بالانحسار منذ نشأتها، وهي تهتم بالشكل على حساب المضمون، ومستندة إلى الجدل والحجاج والمناظرة لإقناع الخصم، بتأثير علماء الكلام، وكذلك ومج المسلكين الشعري والخطابي. هذه الصفات والخصائص وما أثارت من تساؤلات كلها تفضي إلى نتيجة مؤدَّاها أن النظر في الحجاج والبحث في أصنافه، وتقنياته، لا يتأتى بدون الانطلاق من بداية التنظير لدى اليونانيين، والانتهاء بواقع البلاغة العربية والنقد العربي والأسلوبية، وعلم اللغة في حياتنا المعاصرة. وهذا يستند أساساً إلى دواعي نشأة البلاغة العربية، وخصائص المجتمع العربي الإسلامي. إذ نشأت في أحضان الشعر، وهو الفن الأول المتقدم، والمتميز لأنه موضع الحفاوة والاعتزاز بالنبوغ والدفاع عن القبيلة ومصالحها. ولهذا الشعر سلطانه على الإبداع والنقد في كل العصور. ولذلك كان فضل الشعر

عند العرب في هيئة القول فيه لا في قدرته على قول الحقيقة، والمقارعة بالحجة، حتى البحث في نظريات إعجاز القرآن كانت تتجه أساساً إلى أساليب القول في القرآن، لا إلى مناهج الأدلة، لأنه تحدى قوماً يمثل الشعر عندهم النمط الغالب. فهو معتمد القيمة الأدبية الرفيعة لديهم.

وعلى الرغم من أن الخطابة كانت وسيلة الإعلام الحربية والسياسية والنقدية في مراحل الصراع على السلطة، والخلافات السياسية - وما أكثرها في تاريخنا - إلا أن سنة التسامح وقبول الرأي الآخر... والاقتناع الذاتي، لم تكن أموراً تهم هذه الخطابة. فالغلبة للسيف وهي تفرض الاقتداء بنموذج يُعد الأمثل في الحياة وفي الخطاب. مما أدى إلى أن يصبح هم البلاغة والبلاغيين تحديد وسائل التعبير، وما يُعد ضامناً للبيان والوضوح، والتأثير في عقل المتلقي ومشاعره. فالقول البليغ شفاف، لا يمكن أن يكون معناه مثار خلاف وجدال وليس الهدف هو البحث عما يمكن الخطاب من التعبير عنه من مختلف الآراء والمواقف المتباينة.

كذلك فإن وصف البلاغة العربية بالانحسار، على العكس من حال البلاغات الأخرى يعود إلى موقف المؤسسات الرسمية، وتسلط الحكام الطغاة، إذ أصبح الاهتمام بشكل العبارة أعظم من الاهتمام بمضمون النص، وتجلياته المعرفية، وتأويلاته الذهنية، فانحصر الاهتمام في المؤلفات البلاغية حتى التي كانت مع بدايات القرن العشرين، بالعبارة وما فيها من مجاز وصور فنية، وقيم تعبيرية معنوية، أو نظم، أو محسنات بلاغية قابلة للتصنيف والتحديد والتقعيد. أما ما سوى ذلك من طرائق الاحتجاج التي تحترم دور العقل في الاستيعاب والفهم، والعاطفة في التذوق والتثقيف وتنمية الأحاسيس الجمالية وكذلك ظروف الخطاب وترتيب أقسامه ومقدماته وخواتمه. كلها كانت أشد استعصاء على التقنين.

لهذا كله كان هم الدكتور صمود أن يعيد النظر في تراثنا البلاغي والنقدي بالبحث عما أهمل في البلاغة الرسمية من جوانب مهمة في الخطاب البلاغي، على الرغم من أن الجانب النظري التأصيلي قد غلب على هذا الكتاب الذي خلا من النماذج التطبيقية التي توضح الفكرة النظرية، وتجعلها أكثر إقناعاً وأعلى برهاناً. فقد كان حشد النقول والأقوال السمة الغالبة على أسلوب المؤلف في كتابه هذا. وكذلك في غيره من كتبه.

أضف إلى ذلك أن موضوعات هذا الكتاب لم تكن متجانسة بدقة كافية، فعلى الرغم من أن الإطار المعرفي لها جميعاً واحد، والهدف واحد، وهو البحث عن الأداة النظرية النقدية التي يتوصل الدارس بوساطتها إلى بيان بلاغة عصرية، بلاغة الصورة، وبلاغة التأليف، أورد فيه القول بصورة عامة. لكن مما لا شك فيه أن هذا الكتاب محاولة على الطريق لتكوين رأي نقدي بلاغي جديد ومعاصر ومواكب لكل جديد في حياتنا. وليس من الممكن أن يكون جهد فرد كاملاً متكاملاً. فهذه دعوة إلى الباحثين لإعادة الألق إلى تراثنا، وبيان ما فيه من أصالة، وجدة، وعمق.

المؤلف هو أستاذ بكلية الآداب بمنوبة، جامعة الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية في تونس، وقد صدر له دراسات عديدة تناولت موضوع النقد والبلاغة الجديدة والقديمة أهمها:

1. التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس (1981)

2. الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة (1988).

3. في نظرية الأدب عند العرب.

بالإضافة إلى بحوث منشورة في دوريات أكاديمية تناولت النظريات اللسانية والشعرية والبلاغية، قديماً وحديثاً.

36

ابن خلدون شاعرا

محمد الغزي

انشغل الدّارسون بابن خلدون المفكّر عن ابن خلدون الشاعر، فلم يجمعُوا قصائده، ولم ينعطفوا عليها بالنّظر والتّحليل فظلّت، بسبب من ذلك، مجهولة، مبثوثة في بطون الكتب يَشُقُّ على الدّارسين تأمّلها أو النّظر فيها.

ونحن، إذا عُدنَا إلى مؤلّفات العلاّمة، بادهنا كلفُهُ بالشّعر ينظمه في مناسبات عديدة مستهدياً، في نظمه، بعدد من الشعراء حفظ قصائدهم، منذ حداثته الأولى، وقد ذكر في "التعريف": أنّ أستاذه أبا عبد الله محمد بن بحر دعاه إلى حفظ الشّعر فحفظ كتاب الأشعار السّتّة، والحماسةَ للأعلام وشعر حبيب وطائفةً من

شعر المتنبّي ومن أشعار كتاب الأغاني..."(1) لكنّ العلاّمة سرعان ما استدرك قائلاً: "إنّ محفوظهُ من الشّعر ظلّ من ذلك قليلاً"، لكنّ هذا القليل مكّنه، مع ذلك، من معرفة أسرار النّظم وعقد القوافي فتصدّى للشّعر وهو يافعٌ يكتبه وينقده في آن واحد".

والمتأمّل في المقدّمة يلحظ أنّ العلاّمة كان يُحلّل الشّعر تحليل العالم بدقائق الصّناعة ولطائف النّظم كما يلحظ جودة ملكة الرّجل وهو يستحسن بعضَ القصائد أو يسترذلها ولا بدّ لهذا المتأمّل أن يقتنع بأن للعلاّمة دراية بالشّعر وبصراً به.

وقد امتدح منذ القديم العديد من النّقاد شعرهُ فهذا إسماعيل بن يوسف الأحمرُ يقول: "كان ابنُ خلدون هذا من عجائب الزمان، وله من النّظم والنّثر ما يُزري بعقود الجُمان"(2) وهذا لسان الدّين بن الخطيب يقول: "وأمّا نظمه فَنَهَضَ لهذا العهد قدماً في ميدان الشّعر ونقده باعتبار أساليبه فانثال عليه جوّهُ، وهَانَ عليه صعبهُ فأتى منه بكلّ غريبة"(3) بل إنّ ابن خلدون نفسه يقوّم قصائده فيقول "إنّها توسّطت بين الإجادة والقصور"(4) لكن العلامة لم يسع، مع ذلك، إلى جمع شعره أو تدوينه وإنما اكتفى بحفظه حتّى إذا أراد الاستشهاد به استحضره من الذّاكرة، ولنا في كتاب التعريف من النّصوص ما يؤكّد هذا ويزكّيه. فهو يقول بعد أنْ أثبت عدداً من الأبيات من قصيدته البائية:

صحا الشّوقُ لولاَ عبرة ونحيبُ

"ولم يحضُرني منها إلا ما اذكره"(5) كما علّق بعد أن ذكر أبياتاً من حائيّته:

هذي الدّيارُ فحيّهنَّ صَبَاحا

وقف المطايا بينهنّ طلاحَا(6)

"وهي طويلة ولم يبق في حفظه منها إ لاّ هذا" (7) وكثيراً ما تخونه الحافظة فلا تُسعفه بالقصائد التي يُريد استحضارها، من ذلك أنّه قال بعد أن أثبتَ قصيدتين نظمهما "وأنشدتُهُ في سائر أيّامه، غير هاتين القصيدتين كثيراً لم يحضرني شيءٌ منه"(8).

كل هذه النّصوص التي ذكرنا تؤكّد أنّ العلاّمة لم يجمع شعره في كتاب وإنّما اكتفى بحفظه فإذا ما أراد الاستشهاد به استدعاه من الذّاكرة.

فلماذا لم يدوّن ابن خلدون شعره؟

لعلّنا لا نعدو الصّواب إذا قلنا إنّ العلاّمة كان، رغم إطراء بعض النقّاد لقصائده، يغضّ من شعره ولا ينظرُ إليه بعين القبول والرّضى، وقد أشار في العديد من فصول "المقدّمة". و"التعريف" إلى تعسّر الشّعر عليه بل إنّه كتب إلى لسان الدّين بن الخطيب قائلاً: "أجد استصعاباً عليَّ في نظم الشّعر متى رمتُهُ مع بصري به وحفظي للجيّد من الكلام"(9) ثمّ إنّه ما فتئ يردّدُ أن الشّعر من بين فنون الكلام " صعب المأخذ...

ولهذا كان محّكاً للقرائح في استجادة أساليبه وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه" (10). ولهذا أعرض عنه في كهولته وتفرّغ للعلم، وقد استغلّ أعداؤه قُعُوده عن الشّعر للإيقاع به، فقد أغروا به السّلطان أبا علي العبّاس وادّعَوْا أنّه لَم يمدحْهُ استهانة بسلطانه وهو الذي امتدح الملوك والوزراء قبلهُ فكان على ابن خلدون أن يعرّج، في القصيدة التي نظمها في السّلطان، على تبلّد طبعه ونُضُوب فكره بحيث لم يعد قادراً على النّظم:

مَوْلاَيَ غَاضَتْ فِكْرَتي وتبلّدَتْ
مِنّي الطّباعُ فكلّ شَيْءٍ مُشكِلُ
وأجدُ ليلي في امتراء قريحتي
وتَعُودُ غَوْراً بينما تَسْتَرْسِلُ
فأبِيتُ يعْتَلجُ الكَلاَمُ بخَاطِري
والنّظْمُ يَشْرُدُ والقوافي تَجْفُلُ(11)

بل إنّه يعترف أن قصيدتُه باتتْ كالمرأة المرهاء (غير المكتحلة) تنْقصُهَا الزينة والاحتفال.

وبناتُ فكري إنْ أتتك كليلة
مَرْهاء تَخْطِر في القُصُور وتَخْطِلُ
فَلَهَا الفَخَارُ إذا منحتْ قبُولَهَا
وأنا على ذاك البليغُ المِقْوَلُ(12)

وعلى قدر تهوين ابن خلدون من شأن شعره كان يفتخر بكتاب العبر الذي أزجاه هديّة للأمير فيقول:

وإليْكَ مِنْ سير الزّمان وأهله
عبراً يدينُ بفضلها مَنْ يَعْدِلُ
صحُفاً تترجمُ عن أحاديث الأُولى
غَبرُوا فَتُجمُلُ عنهم وتُفصّلُ
تُبديّ التّتابعُ والعمالق سرّها
وثَمُودُ قَبْلَهُمُو وعاد الأوّلُ
والقائمون بملّة الإسلام من
مضر وبربرهم إذا ما حُصِّلُوا
لَخَّصْتُ كُتُبُ الأوّلينَ لجَمعِها
وأتيتُ أوّلَهَا بمَا قَدْ أَغْفَلُوا(13)

وقصارى القول أنّ ابن خلدون كان ينظمُ الشعر لأنه من الصّناعات التي ينبغي للأديب الحاذق أن يكون عالماً بها، مُطَّلِعاً على أسرارها... فالشّعر في نظره، "اكتساب خالصّ"(14)، إذْ أنّ الملكة الشعريّة تنشأ بحفظ الشعر، وملكة الكتابة تنشأ بحفظ الأسجاع والترسيل.

لكن كيف فهم ابن خلدون الشعر؟
وكيف عَرَّفَهُ؟
وما هي، في نظره، أهمّ شرائطه؟

يعرّف ابن خلدون الشعر قائلاً: "الشّعرُ هو الكلامُ البليغُ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف المُنْفصلُ بأجزاء مُتّفقةٍ في القافية والرويّ، مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وما بعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"(15).

في هذا التعريف إلمامٌ بحدود للشعر قديمة تجعل الوزن والقافية من شرائط الشّعْر وقوانينه الأولى، وفيه أيضاً تطلّع إلى تعريف جديد يحفل بالصّورة أساساً

للقول الشّعري، فالشّعر في نظر ابن خلدون، هو قبل كلّ شيء "قول بليغ" يفترق عن الكلام المألوف بما خُصّ به من صناعة، فهو إذا أخذنا بعبارة ابن رشد "القولُ الذي أخرج غير مخرج العادة" ولا يتمّ ذلك إلاّ بالمجاز أو ما عبّر عنه الجرجاني بالأحداث التي تحدثُ بالتأليف والتّركيب.

ولعلّ هذا يحيلنا على تيّار في النقد المغربي ناهض التعريف العروضي للشّعر ومال إلى تعريفه من جهة العمل والصّنعة. وربّما لهذا السّبب كان ابن خلدون من أوائل النّقّاد الذين قربُوا بينَ النّثر والشعر إذ عمد إلى اعتبار أنماط من الكتابة من صنف الشعر وإنْ لم تلتزم بالأوزان والقوافي. فالشّعر، في نظر ابن خلدون هو قبل كلّ شيء طريقة في القول وأسلوبٌ في إجراء الكلام فهو يقول "إنّ المتأخّرين قد استخدموا أساليب الشعر وموازينه في المنثُور من كثرة الأسجاع والتزام التّقفية وتقديم النّسيب بين يدي الأغراض، بحيث أصبح هذا المنثُور عديل المنظوم يُطنبُ مثلهُ في الأوصاف وضرب الأمثال ويُكثر من التشبيهات والاستعارات، وصار هذا المنثور إذا تأمّلته من باب الشّعر وفنّه"(16) لهذا السبب رغب ابن خلدون عن هذا الصّنف من الكتابة في مؤلّفاته العلميّة لأنّه "يذهبُ بالأفكار ولا يبقى في الكلام إلاّ المحسّنات"(17) وجنحَ إلى الكلام المرسل الذي يسلُكُ إلى الفكرة مسلكاً واضحاً لا لبس فيه ولا غموضَ. فهو أولى بالحقول المعرفيّة التي يَخوض فيها الرّجل وإن بدا هذا الضربُ من الكلام في عصره "مستغرباً بين أهل الصّناعة"(18).

ولكنْ كيفَ تترسّخُ ملكةُ الشّعر في النّفوس؟

يردّدُ ابن خلدون في مواضع كثيرة من المقدّمة أنّ ملكة الإنشاء لا تُستْحكَمُ لدى الشاعر إلا بالحفظ، فمتى أراد المرْءُ أن يكون شاعراً وجبَ عليه أن يحفظ شعر فحول الجاهليّة والإسلام، فعنْ طريق الحفظ ترسُخُ أساليب الشّعر في النّفس وتنطبع صورها في الذهن فإذا أراد الشاعرُ أن ينظُم قصيدة استحضر هذه الصّور وتلك الأساليب وكتب على منوالها، فمؤلّف الكلام كالبنّاء أو النَسّاج والصّورة الذّهنيّة المنطبقة، كالقالب الذي يُبْنَى فيه أو المنوال الذي يُنسجُ عليه... فإن خرج عن القالب في بنائه أو على المنوال في نسجه كان فاسداً..."(19).

إنّ المحفوظ الذي عدّه ابن خلدون أساسَ الملكة الشّعريّة هو الذي وَجَّهَ مجملَ قصائده، ومجمل صوره ورموزه. فالعلاّمة كان يكتبُ بهدي من ذاكرة موشومة بنيران نصوص كثيرة، تُملي عليه طرائق التعبير وأساليبَ الصّياغة.

أمّا القصائد التي نظمها فقد كانت تدور على غرضين اثنين هما المديح والشكوى، فأمّا قصائد المديح فقد نظمها في مناسبات مختلفة وأنشدها في حضرة الملوك والوزراء إبقاء لمودّة أو دَرْءاً لسعاية، وأمّا قصائد الشكوى فقد نظمها تحت وطأة الغُربة يُعزّي نفسه بعود إلى الأهل وشيكٍ... وفي أكثر الأحيان يمزج بين هذين الغرضين، فيمدحُ شاكياً، ويشكُو مادحاً كما في قصيدته اللاّمية التي مطلعُها:

هنيئاً بصَوْمٍ لاَ عَدَاهُ قَبُولُ

وبُشْرى بعيدٍ أنتِ فيه مُنيل(20)

وعلى عادة الشعراء القدامى كان ابن خلدون يستهلّ قصائده المدحيّة بالوقوف على الأطلال فيخاطب الرّبع، ويستوقف الرّفيق ليجعل ذلك، على حدّ عبارة "ابن

قتيبة" سَبَباً لذكر الأهل الذين رحلوا عن الدّار، ويوصلُ ذلك بالنّسيب ليشْكوَ شدّة الوجْد والألم، وفرط الصبابة والشّوق، يقول في مدح أحد السلاطين:

أهْفُو إلى الأطْلاَل كانَتْ مَطْلِعاً
للبَدر مِنْهُمْ أو كناسَ رَبيبِ
عبثتْ بها أيْدي البِلى وتردّدتْ
في عطْفها للدّهر أيّ خُطوب...
وإذا الدّيارُ تَعَرَّضَتْ لمتَيّمٍ
هزّتْهُ ذكرَاها إلى التشبيبِ....(21)

إن النسيب في هذه القصيدة، كما كان في القصيدة القديمة، تقليدٌ فنّي، الغاية منهُ عطفُ القُلُوب على الشاعر وصرفُ الوجوهِ إليه، وهوَ في كلّ الأحوال بابٌ يلجُ منهُ الشاعر إلى موضوعات شَتّى حتّى لتبدوَ القصيدة عدداً من القصائد يأخُذُ بعضها برقاب بعض. ففي هذه البائيّة يخرجُ الشاعرُ من النّسيب إلى مدح الرّسول، ومن مدْح الرّسولُ إلى الشوق إلى البقاع المقدّسة، ثُمّ يلتفتُ إلى الممدُوح يعدّدُ خصاله:

يا ابن الألى شادُوا الخلافة بالتُّقَى
واستأثروك بتاجِهَا المعْصُوبِ
جَمَعُوا لحفظ الدّين أيّ مناقبٍ
كَرُمُوا بها في مشْهَدٍ ومغيبِ...(22)

لكنّ هذه القصيدة تظلّ، ككلّ قصائد ابن خلدون، فضاء تتجاوبُ فيه أصواتُ العديد من الشعراء القدامى:

غَرُبَتْ ركائبُهُمْ ودمْعِي سَافِحٌ
فَشَرِقْتُ بَعْدَهُمَو بماءٍ غُروبِ
يَسْتَعْذبُ الصَبُّ المَلاَمَ وإنّني
ماءَ المَلاَمِ لديَّ غَيْرُ شَرُوب
مَا هَاجنِي طَرَبٌ وَلاَ اعْتَادَ الجَوَى
لَوْلاَ تَذَكّرُ مَنْزِلٍ وحبيب(23)

فإذا كان البيتُ الأوّل يستعيدُ صورة الشّرق بالدّمْع في بائيّة المتنبّي فإنّ البيتَ الثّاني يستحضرُ صور "ماء الملام" في همزيّة أبي تمّام أمّا البيت الثّالث فهو كتابة جديدةٌ لمطلع معلقة امرئ القيس: قفانبْك...

هذه الظاهرة ظاهرة استدعاء النّصوص القديمة، متواترة في كل قصائد ابن خلدون حتّى لكأن الكتابة، لدى العلاّمة، ضربٌ من التوليد، توليد نصٍّ جديد من نصٍّ قديم.

من مُبْلغٌ عنّي الصّحب الأُلَى تركُوا
ودّي وضاع حماهم إذْ أضاعوني
إنّي أويْتُ من العليا إلى حرمٍ
كادَت معانيه بالبُشرى تُحَيّيني(24)

لقد بقيَ ابنُ خلدون أسير ذاكرته فلمْ يسع إلى الخروج على النّصوص التي اختزنتها فظلّ يُحاكيها أو يُحاذيها، مستفيداً من "حسّه النّقدي" المرهف في سياسة اللّفظ وإجْراء المعنَى.

ولاَ تختلف قصائده في الشّكوى عن قصائده المدحيّة في المتح من ماء التّراث فابن خلدون ظلّ متشبّثاً بجماليّة القصيدة الأمّ يستحضر في قصائده، طرائقها في الأداء وأساليبها في التّعبير ولعلّ أشهر قصائده في الغرض لاميّتُهُ التي كتبها للجوباني في

مصر ومطلعها:

سيّدي والظّنون فيك جميلهْ

وأياديك بالأماني كفيلهْ(25)

ولهذه القصيدة قصّة طريفة كانتْ سبباً في نظمهَا فقد وقّع ابن خلدون على فتوى تُحلّ دم الظاهر برقوق حاكم مصر المخلوع وقد كان صديق العلاّمة ووليّ نعمته منحازاً بذلك إلى خَصْمه وعدوّه اللّدود "منطاش" الذي استولى على السّلطة، يقول محمد طه الحاجري "وقد كان ابن خلدون يستطيعُ أنْ يفعَلَ ما فَعَلَ الشيخ شمس الدّين المالكي حين طُلبَ منهُ أن يكْتُبَ على الفتوى فامتنع وتعرّض بذلك للضرب والحبس لولا أن ابن خلدون كان قد غلبتْ عليه روحُ التسليم وإيثارُ العافية فاستسلمَ لما كان يُرادُ منهُ"(26).

لكن سرعان ما استردّ برقوق عرشهُ ونقَمَ على كل من كتبَ الفتوى وكان من ضمنهم ابن خلدون فأسرع إلى خلعه عن الخانقاه التي كان يُديرها وكانت كثيرة الحبوس موفورة الدّخل فأقبل ابن خلدون على نظم قصيدة إلى الجوباني صديق السلطان يتنصّلُ فيها ممّا أُخذَ به ويرجو منه أن يعرض على السّلطان أمرهُ وقد وصف العلاّمة في هذه القصيدة غُربتهُ في بلاد مصر، وذَكَّرَ السّلطان بأنّه نزل ضيفاً عليها. فهو يتوجّه إلى الجوباني قائلاً:

وَتَلَطَّفْ في وصفِ حالي وشكوَى

خَلّتي يا صفيّهُ وخَلِيلَهْ

قُلْ له والمقال يكرُمُ من مثْـ

لك في محفل العُلاَ أنْ يقُولَهْ...

لا تُقصِّرْ في جَبْر كسري فما زِلْـ

ـتُ أُرجيّك للأيادي الطويلهْ

أنا جارٌ لكم منعْتُم حِمَاهُ

ونَهَجْتُمْ إلى المَعَالي سبيلَهْ

وغريبٌ أنسْتُمُوه على الوحْـ

شَة والحُزن بالرّضى والسّهوله

وجمعتُمْ من شمله فقضَى

الله فراقاً وما قضى مأمولهْ

غالهُ الدّهر في البنين وفي الأهْل

وما كان ظنّه أن يغُولَهْ(27)

هذه المعاني نفسها تردّدتْ في العديد من قصائد ابن خلدون فهو ما فتئ يَجْأرُ بالشّكوى، متبسّطاً في وصف غُربته ملوّحاً للأعداء يمعنون في إيذائه:

عَلَى أيّ حَالٍ للّيالي أعاتِبُ

وأيّ صُروف للزّمان أُغَالِبُ

كَفَى حُزْناً أنّي على القُرْب نازحٌ

وأنّي على دَعْوي شُهُودي غائبُ

وإنّي على حُكم الحوادث نازلٌ

تُسالمني طوراً وطوراً تحاربُ(28)

لقد كان ابن خلدون يتحاشى، في كلّ قصائده، غريب الألفاظ وبعيد الاستعارات، فلم يستخدم إلا قريب الكلام ومألُوف الصّور، ولا شكّ أنّه كان يقتفي أثر شعراء الأندلس الذين اتّصفوا بسلاسَةِ العبارة، والسّلاسة في هذا السّياق هي قرينة الإبانة والوضوح، فابن خلدون الذي أخرج المتنبّي والمعرّي من دائرة الشّعر وألحقهما

بدائرة الحكمة إنّما كان أميل إلى الشّعر الأندلسي الذي كان يختار من الألفاظ أقربها ومن الصّور أوضحها. فالقصيدة بالنسبة إلى ابن خلدون "رسالة" وككلّ رسالة تتضمّن جملة من المقاصد، هذه المقاصد هي التي ينبغي أن يلتقطها المتقبّل دون مكابدة أو عناء فلا يحتاج إلى شَرْحٍ أو تأويل...

تلك هي في نظرنا، أهم خصائص الشّعر الخلدوني، هذا الشّعْر الذي لم يخرج على السُنّة الشعريّة بل ظلّ يستعيدُ خصائصها الفنّية والجماليّة. وينبغي الاعتراف أنّ قصائد العلاّمة لا تخلو من التعمّل والتكلّف اللذين انتَهَيا بها في الكثير من الأحيان إلى الابتذال. وكأنّي بالشاعر يتعمّد الانطلاق من جملة من المعاني يريد إثباتها في قصيدته فيكرهُ الألفاظ إكراهاً على تأديتها من غير أن يُبالي من الوقوع في الاستكراه ويعترف ابن خلدون، في غير ما موضع من المقدّمة، أنّه ليسَ من الشعراء المطْبُوعين الذين يوصفون بتدفّق البديهة التي ينثال معها الكلام انثيالاً دون تعمّل أو تكلّف!

الهوامش

(1) ابن خلدون: التّعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغَرباً. دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصريّ 1979 ص 8.

(2) "نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزّمان" لإسماعيل بن يوسف الأحمر "نقلاً عن مؤلفات ابن خلدون" لعبد الرحمن بدوي . الدّار العربيّة للكتاب . ليبيا . تونس 1979 ص 318 وما بعدها.

(3) لسان الدّين ب الخطيب: لإحاطة في أخبار غرناطة نقلاً عن عبد الرحمن بدوي: مؤلفات ابن خلدون.

(4) التعريف ص 72.

(5) التعريف ص 92.

(6) التعريف ص 143.

(7) التعريف ص 142.

(8) التعريف ص 79.

(9) ابن خلدون . المقدّمة . دار الكتاب اللبناني بيروت 1979 ص 1114.

(10) المقدّمة ص 1099.

(11) التعريف ص 257.

(12) التعريف ص 257.

(13) التعريف ص 257 وما بعدها.

(14) يقول إحسان عبّاس: "... لكن ابن خلدون هنا أبطل الموهبة" جملة، وذهب إلى أنّ الملكة اكتسابٌ خالصٌ...".

انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع . عمّان 1992 . ص 260.

(15) المقدّمة ص 1104.

(16) المقدّمة ص 1094.

(17) المقدّمة ص 1095.

(18) المقدّمة ص 1095.

(19) المقدّمة ص 1102.

(20) التعريف ص 80.
(21) التعريف ص 73.
(22) التعريف ص 74.
(23) التعريف ص 74.
(24) التعريف ص 91.
(25) التعريف ص 365.
(26) محمد طه الجابري: ابن خلدون بين العلم ودنيا السياسة دار النهضة العربيّة بيروت 1980 ص 110.
(27) التعريف ص 367.
(28) التعريف ص 69.

43

ألف ليلة وليلة

جدة في الرؤية.. سعة في المعرفة

جمانة طه

لا شك في أن العودة إلى دراسة أي موضوع تراثي عربي، يحمل في كثير من جوانبه مفاهيم إشكالية ومربكة. وذلك بسبب وجود هذا التراث أو بعضه في عدد من مكتبات الدول الأجنبية ومتاحفها ولا سيما تلك الدول التي احتلت البلاد العربية. وأيضاً لأن قسماً من هذا التراث ما يزال مجهولاً لدى العرب لا يعرفون عنه شيئاً، لأن المستشرقين لم يكشفوا عنه النقاب بعد. وأقول المستشرقين، لأننا تعودنا منهم أن يكونوا أول الباحثين عن تراثنا وأول البادئين بدراسته.

فكتاب ألف ليلة وليلة واحد من الكتب التي وصلت إلى الثقافة العربية عبر أوروبا،

أورهان باموق

بعد صدوره في عدة لغات أجنبية، ومنها العربية التي أنجزها الفرنسي انطوان غالان عام 1704م وأصدرها في مجموعة أدبية ذات وحدة كاملة، كانت هي الأكثر شيوعاً والأكثر قراءة والأكثر ديمومة. وتركت تأثيراً واضحاً على أسلوب الكتابة الأوروبية في الفترة الذهبية التي شهدها ذلك القرن. وقد برزت حكايات ألف ليلة وليلة، من خلال أعمال بعض الأدباء الفرنسيين الكبار، أمثال ستاندال وكوليردج وأدغار ألان بو وسواهم.

كما لعبت ترجمة الليالي إلى لغات مختلفة دوراً مهماً في تعريف المهتمين بهذا النوع من الأدب السردي. فعلى سبيل المثال يصف الأديب التركي (أورهان باموك) في مقابلة له في (جريدة الحياة، عدد 15897 تاريخ 13 تشرين الأول)، كتاب ألف ليلة وليلة ((بكنز لا يقدر بثمن)). ويقول إنه تمكن ((من قراءته باللغة الإنكليزية، فأعجب بالمنطلق الدفين لحكاياته، وبدعاباتها الخفية وغناها وغرابتها وجمالها وقباحتها ووقاحتها وصفاقتها)).

ويضيف: ((بعد قراءتي الثالثة لها، بدأت أفهم السر الكامن وراء إعجاب أدباء الغرب بها، ورأيتها كأنها بحر من القصص لا نهاية له. وأذهلني ما تضمنته من خفايا تركيبية. وربما يعود ذلك إلى أني عشت بما فيه الكفاية، وعرفت أن الحياة عبارة عن خيانة وحيلة. لذا تمكنت من أن أقدر ألف ليلة وليلة على أنها تحفة فنية.)).

أما الأدباء العرب الذين اهتموا بالأدب المكتوب باللغة العربية الفصيحة، فقد عزفوا عن دراسة الأدب المكتوب باللغة المحكية، ولم يلتفتوا إلى الليالي إلا في زمن متأخر وبعد أن لحظوا اهتمام الباحثين الغربيين بها، واستلهامهم منها أعمالاً موسيقية وقصصاً وروايات وحتى أفلاماً سينمائية. وقد عاد كتاب ألف ليلة وليلة من الغرب إلى التراث العربي، محملاً بعلوقات كثيرة من ثقافات صادفها في أثناء عبوره الزمني والمكاني، وبتأويلات السابقين إلى قراءته الباحثين في مضامينه، وذلك لأن تدوينه تم في مراحل متأخرة.

ونظراً لأهمية هذا الكتاب، فليس غريباً أن يقع عليه اختيار الأديب حسن حميد كمادة بحثية من أجل الحصول على درجة علمية عالية. فهو عمل كلاسيكي خالد، ما يزال يجذب الناس إليه ويحثهم على قراءته، لما تنطوي عليه حكاياتها من عجائب الأحداث وغرائب الطباع. ولما تتركه من أثر في نفس قارئها، وفي تكوينه الثقافي. فمعانيها لا تنتهي ولطائفها لا تستنفد، مهما تكررت قراءتها ومهما اختلف القراء فيها أو عليها.

وليس غريباً أيضاً، أن يظهر صوت حسن حميد مميزاً في دراسة هذا التاريخ السردي وهو أديب

مشهود له بالاجتهاد في العمل وبتفرد في الأسلوب. فقد أراد أن يكون له طريقة في البحث تفترق عن طرائق من سبقه من الباحثين في هذا التراث، لكي يُسمع صوته الخاص به، لا أن يكون صدى لأصوات الآخرين. وليضفي على بحثه جدة، تمنحه ألق العلم وجاذبية المعرفة.

لهذا فإن عمله لم يقتصر على البحث في محوري الأدب والتاريخ لحكايات ألف ليلة وليلة، اللذين تركزت عليهما معظم الدراسات، وإنما جاس خفايا المشاهد بجرأة الباحث عن الحقيقة، وتمعن فيها بعينين تختلفان عن عيون سواه من الباحثين. فحملت دراسته إلى القارئ رؤية خاصة ومعاني مميزة وتحليلاً غير مسبوق. فلجأ إلى المنهج التحليلي وطرح أسئلة شغلت فكره وقلمه، يتعلق معظمها بموقف شهريار من النساء وتبنيه قتلهن.

***

يدرس الباحث الليالي تاريخياً واجتماعياً، لمعرفة نشأتها ورصد آثارها وبيان مصادرها. ولبيان الأدوار الاجتماعية لكل من الرجل والمرأة، ولاستخلاص القيم الأخلاقية منها واستجلاء المعايير الجمالية فيها.

فالدراسات العربية عموماً، كما يقول، تعاملت مع الليالي على أنها عبارة عن حوادث وأخبار، بعيداً عن وظائفها الاجتماعية. ويأخذ على الدارسين العرب، إهمالهم الزلزال الذي أحدثه الفعل الدموي في بنيتين أساسيتين تتمثلان، في البنية النفسية لشهريار والبنية المعرفية للمجتمع. ويرى أن الغاية من تدوين الليالي وأهميتها، ليست في كونها تؤرخ لفترة زمنية وتقدم أنماط المجتمع وطبقاته. ولا في كونها تقص أخبار العلوم وتطورها، وتتحدث عن العمران والفتوحات والإصلاح وشؤونه. ولا لأنها تبين درجات الظلم في المجتمع وألوانه تطلعاً إلى العدل والعلوم الجديدة. لكن الغاية من التدوين، كما يظن، هي أبعد من كل ما سبق ذكره على أهميته، وتكمن في مضمون الليالي الذي يقدم صورة معرفية عن الحياة الاجتماعية التي كانت سائدة في تلك الأيام.

***

يقوم الكتاب على سبعة فصول، تقدم لمحة عن مجتمع ألف ليلة وليلة، في جميع مكوناته الفكرية والدينية والعلمية. وهي: 1 ـ نشأة الليالي: تاريخها ومؤلفها. 2 ـ غيبوبة القص ـ غيبوبة الاستماع. 3 ـ الانزياح: الجسد والسلطة. 4 ـ المرأة في مجتمعها. 5 ـ الذكورة في مواجهة الأنوثة. 6 ـ الذكورة المريضة، أو الذكورة المثلية. 7 ـ المضامين والأساليب.

في الفصل الأول، يبين الكاتب أن الحكايات في كتاب ألف ليلة وليلة، لا تحمل توقيع مؤلف واحد. وإنما هي عبارة عن عمل تراكمي تم جمعها على فترات متعددة ومن قبل رواة عديدين، شأنها في ذلك شأن الأدب الشعبي على مختلف أنواعه السردية والشعرية.

فالأدب الشعبي السردي نما وانتشر شفهياً، ومن ثم استطالت أحداثه وتفاصيله تبعاً لموهبة الراوي ومقدرته اللغوية والحكائية، ووفقاً لرغبات المستمعين وأهوائهم أيضاً. وهذا يبرر تعدد الأساليب التي كتبت بها حكايات ألف ليلة وليلة، وما يشابهها في السرديات الشعبية. والسبب، عند الباحث، في عدم نسبة الليالي إلى مؤلف بعينه يعود إلى جملة الدواعي التي أدت إلى تجاهل الليالي والصدود عنها، لأنها موجهة للعامة والرعاع وليس للخاصة من ملوك وأمراء وولاة وتجار. وأيضاً بسبب خرافاتها الكثيرة وخيالها الممتد إلى عوالم الجن والعفاريت، ولاتسامها

بالسطحية والعفوية، وإلى عدم احتفائها بالقيم الأخلاقية والاحتشام، حيث ذكرت فيها اللقاءات الجنسية وتفاصيل الأعضاء التناسلية عند الجنسين، وهذا ما جعل الحكواتي يخجل من أن ينسب هذه التوصيفات إلى نفسه. بل إن المجاهرة في ذلك العصر بتأليف كتاب مثل ألف ليلة وليلة، كانت مغامرة. ولا سيما في عصر ألفت فيه أمهات الكتب في علوم العربية والفلسفة والفقه.

وهنا أود الإشارة إلى أن الباحث لم يكن دقيقاً جداً عندما رد عدم معرفة اسم مؤلف الليالي إلى كونها (موجهة للعامة وليس للخاصة)، وأيضاً (لاتسامها بالعفوية والسطحية). فلو كانت الليالي في مضمونها لا تخص سوى الطبقة الشعبية البسيطة، لما غادرت بيئتها ووصلت إلى شهريار وفتنته. كما أن العفوية لا علاقة لها بالسطحية، فكم من عمل فني يحمل في عمق مراميه، عفوية تشد السامع والمشاهد والقارئ!

أما صعوبة التعرف بدقة إلى تاريخ نشوء الليالي، فيعود إلى تعدد طبعات الليالي في الشرق وفي الغرب، وإلى تباين طرائق روايتها وتفاوت مستوياتها في اللغة والأسلوب.

ويرجع بعض الباحثين القدماء، أن نواة هذه الليالي قد تكون فارسية الأصل مأخوذة من مخطوط فارسي اسمه (هزار أفسانة)، لكنها مع مرور الزمن صارت بشخصياتها وبيئاتها الاجتماعية، عربية الهوية والانتماء.

***

في الفصل الثاني، وعنوانه: غيبوبة القص . غيبوبة الاستماع، يسعى الكاتب إلى طرح فرضيات تحمل وجهات نظره، للدخول في حكايات الليالي وفي شخصيتي شهريار وشهرزاد، للتعرف على ما ينهض في حياتهما من مواقف راسخة وأحداث مستجدة بعد ممارسة القص وممارسة الاستماع.

1 . تقوم الفرضية الأولى على خلفية بعض أنماط السلوك المختلفة في المعاملة الجنسية، والتي عرفت بالشذوذ الجنسي أو ما يسمى بالمثلية. ويعزو علماء النفس الشذوذ، إلى وجود خلل في النسيج العام للبنية النفسية من جهة، وإلى وجود خلل في البنية الاجتماعية من جهة أخرى، إضافة إلى الظروف التي رافقت نشأة الشخص المثلي.

2 . فرضية ثانية، تصل حد اليقين، تقول إن الملك شهريار كان رجلاً مثلياً.

ويبني الباحث هذه الفرضية على الحكايات الدائرة بين والدة شهريار وأبيه، وتدل على أن العلاقة بينهما كانت علاقة اجتماعية، لا علاقة زوجية. إلى جانب أن المجتمع الأنثوي كان مجهولاً لدى شهريار، على الرغم من اكتظاظ القصر بالحريم.

فمشهد الملكة الزوجة مع عبدها مسعود في طقس جنسي كامل، أعاد شهريار إلى الرؤية الأولى حين شاهد أمه في واحدة من مضاجعاتها العديدة مع عبيد قصرها وخدمها.

3 . الفرضية الثالثة، تتعلق بتصرفات الملكة الأم والملكة زوجة الابن التي نتجت عن كون الأب والابن مثليين. فالرجال في القصر تحولوا عاطفياً إلى أمثالهم من الرجال، وتجاهلوا النساء. والمتعة التي ولدتهما لديهم المثلية منذ الصغر، أغنتهما عن الخوض في التجربة مع النساء وإدراك مغزاها وتذوق جمالها.

4 . الفرضية الرابعة، مستقاة من الأخبار التي وردت في الليالي عن الملكين شهريار وأخيه شاه زمان، وجميعها تتمحور حول مضاجعة امرأتيهما

عبدين من عبيد القصر. هذه المضاجعة التي طيرت الهدوء من حياتهما. وشوهت إحساسهما الإنساني السوي.



5 . الفرضية الخامسة، تنهض على أن وجود المرأة في القصر، كان وجوداً شكلياً ليس إلا. لأن تأثيرات الطفولة على حياة شهريار وأخيه شاه زاد، خربت علاقتهما بالمرأة وأبعدتهما عنها جنسياً وعاطفياً.

وبعد كل هذه التراكمات السلبية، كان لا بد من يأتي الخلاص عن طريق شخص ما، فكانت شهرزاد. شهرزاد التي أرادت، في الظاهر، أن تكون فداء لبنات جنسها. لكنها في الواقع ومن وجهة نظري، أرادت أن تعالج ندوب شهريار التي تنز صديداً وحقداً، لقناعة منها بأن أعماقه ليست شريرة كما تبدو. فرغبت بأن تقوم بعمل ينقذه من نفسه، وينقله من دائرة القدرة على القتل إلى دائرة القدرة على العفو والتسامح.

وبالفعل استطاعت شهرزاد بحكمتها وحنكتها وحكاياتها أن تقلب مفاهيم شهريار حول المرأة ومواقفه منها، وتخلصه من عقدة نفسية تتلخص في أن جميع النساء خائنات بدءاً من زوجته وانتهاء بأمه. بل وزادت على ذلك، بأن أعادت مشاعره إلى مسارها الإنساني وخلصته من حمى الغريزة وطغيانها.

ويعتقد الباحث بأن حكاية (التاجر والجني) التي استهلت بها شهرزاد لياليها، هي صاحبة الفضل في إدخال شهريار في غيبوبة المتعة والاستماع، وفي إدخال شهرزاد في غيبوبة القص ومتعة السرد. فالجني أطلق سراح التاجر ووهب دمه للمسافرين الثلاثة، تماماً مثلما فعل شهريار، ووهب دم شهرزاد إلى المجتمع الأنثوي.

في حين يغلب على الظن أنه كان من الأفضل

القول، إن هذه الحكاية أهدت (شهريار) مفتاحاً فتح بوابة عقله، وأهلته أن ينظر إلى العلائق الإنسانية بين الرجل والمرأة، نظرة موضوعية وعقلانية. وزيادة في التوكيد على استمتاع شهريار بحكايات شهرزاد واستغراقه في الاستماع إليها، يشير الباحث أن (شهريار) لم يتنبه إلى التبدلات التي طرأت على جسد شهرزاد في أثناء حملها منه، وإنجابها ثلاثة ذكور.

***

في الفصل الثالث، وموضوعاته: الجسد، الشهوة، الانزياح: الجسد والسلطة، يقدم الكاتب معالجة نصية لمفهوم الانزياح في الليالي والثبات فيها، ولا سيما أن شهريار عاش الانزياح النفسي والجسدي بنوعيه: السلبي والإيجابي. فقد عرف الانزياح السلبي، منذ طفولته. ذاق مرارته وعانى من شدة وطأته، على روحه وجسده. وذلك بسبب رؤية أمه، وهي تضاجع أحد عبيد القصر. وما عمق الانزياح السلبي في نفس شهريار وفي تصرفاته، أن زوجته لم تكن أحسن حالاً من أمه، فهي أيضاً سلكت السلوك ذاته وضاجعت العبد مسعود. قسوة المشهد صدمت شهريار، وأفقدته إحساسه بأنوثة المرأة. وقادته بالتالي إلى اتخاذ مواقف غير سوية، تجلت بقتل النساء اللاتي قادهن القدر إلى المثول بين يديه.

وقد أدت معاناة شهريار، إلى اضطراب في الجانب المعرفي تجاه المرأة في مجتمع يقف شهريار في مقدمته. أما الانزياح الإيجابي، فتم بعد أن تعرف شهريار إلى شهرزاد، وبدأ مرحلة التفاعل مع رسائلها التي كانت تبثها له عبر شخوص حكاياتها وتصرفاتهم، توكيداً على أن الكلمة الطيبة يمكن أن تكون معادلة للدم.

فحينما وجد شهريار أن شهرزاد تختلف بحضورها وحنكتها وذكائها عن النساء اللاتي عرفهن، وثق بها وسكن إليها، مستمتعاً بلذة الاستماع وباكتشاف جمال المرأة وروعة التعرف إلى أنوثتها ورهافة إنسانيتها. هذا الاكتشاف، أزاح شهريار ومجتمعه إلى ضفة أخرى من المشاعر الإنسانية، مشاعر المحبة والثقة. وأعاد إليه طمأنينة افتقد وجودها هو وشعبه. ولا ننسى بأن شهرزاد تمكنت من نزع فتيل الشك بالنساء من قلب شهريار، وجعلته يتعرف إلى المرأة روحاً وجسداً، ويحبها. يضاف إلى ذلك أنها استطاعت بأنوثتها الخلاقة أن تحوله من رجل عقيم، إلى رجل ولود.

إن ما صنعته شهرزاد يشير إلى أنها كانت النقطة الفاصلة بين (الوعي الاجتماعي) الذي تكون لدى شهريار بسبب وجودها، وبين (العماء الغريزي) الذي كان عليه قبل أن تدخل حياته. ولا بد من التذكير بأن شهرزاد لم تكن بعيدة عن رياح الانزياح الذي تجلى في تسهيل مهمة والدها، وتصميمها على تقديم نفسها ضحية جديدة للملك. وبهذا الموقف تكونُ شهرزاد قد أخذت دور والدها، الوزير مملية عليه رغبتها، إنقاذاً له من غضب شهريار، وحقناً لدماء بنات جنسها.

***

يختص الفصل الرابع، بموضوعة (المرأة في مجتمعها). وفيه يشير الكاتب إلى أن البيئة في الليالي تمضي في نسق حكائي اجتماعي، واقعي وخيالي.

فهناك واقعي اجتماعي عربي، وتمثله مدن متعددة هي (بغداد البصرة القاهرة ودمشق). وواقعي اجتماعي أجنبي، تمثله (بلاد الهند وفارس وفرنسا والنمسا والصين).

أما الخيالي، فيقسم إلى خيالي عربي وخيالي

أجنبي. فالخيالي العربي مستمد من بيئات اجتماعية قديمة، ومن بيئات أخرى معاصرة للراوي. في حين أن الخيالي الأجنبي فهو من تصورات الراوي ومن مسموعاته عن بعض البلاد البعيدة عن المنطقة العربية.

وفي جميع هذه الأحوال يبقى المناخ العالم لبيئة الليالي، هو مناخ عربي إسلامي. وإذا عدنا إلى الخيال، فإننا نلحظ بأن القاص خلق عالماً خيالياً دمج فيه الروح المشتركة بين العوالم المعروفة في الأدب، وهي: العالم العلوي، والواقع المرئي، والعالم السفلي. ومن خلال قدرة الراوي على الانتقال من عالم علوي إلى واقعي وآخر سفلي، من غير أن يشعر المستمع بذلك، تتبدى مهارته وسعة اطلاعه على حضارات مختلفة وعلوم متنوعة. ويرى الكاتب أن الحكايات التي جسدت البيئات الاجتماعية الأجنبية لم تكن من اختراع خيال الرواة، وإنما دخلت نسيج الليالي بفعل انتقال حكايات الليالي إلى تلك البلاد عن طريق التجار والرحالة.

ولدت الليالي وعاشت في أحضان القصور، لذلك حفلت بأخبار سكانها من ملوك وجوار وبكل ما يدور حولهم. لكنها في الوقت ذاته، لم تنس القاع الشعبي وأخباره وما يحدث فيه.

وهذا ما أشار إليه أبو حيان التوحيدي، في قوله: ((لقد خرجت الليالي عن المألوف من المؤلفات والقيم لأنها لم تكن موجهة إلى طبقة الحكام والولاة والعارفين، وإنما كانت موجهة إلى الرعاع وأهل الطبقة المتوسطة)).

ومع ذلك يأسف الباحث، لعدم اهتمام الليالي بالناس وبحركة الشارع وبجوانية البيوت، مثل اهتماماتها بالخانات وبالمقاهي وبالمال والتجارة. ويرى أن الليل كان أكثر حضوراً من النهار، ويعزو ذلك إلى حرارة الطقس نهاراً في المدن مركز الأحداث. ويشير إلى أن حضور البيئة المصرية في الليالي كان أكثر من حضور البيئة البغدادية، وهذا يعود إلى أن تدوين العديد من الحكايات تم في العصريين المملوكي والعثماني. ويستغرب ندرة الطقوس الاجتماعية العامة التي تجلت في بعض المناسبات الفرحة أو الترحة، كأن يعتلي خليفة سدة الحكم أو أن يموت خليفة آخر.

أفاض الباحث في التحدث عن أمور سبق أن مر عليها في الفصول السابقة، وسيمر عليها أيضاً في الفصول اللاحقة. لكن موضوعة المرأة التي هي عنوان الفصل لم تلق منه دراسة وافية، واكتفى بإشارة عابرة إلى نفوذ الزوجة المصرية في الحياة الاجتماعية الأسرية، من حيث عنايتها بأولادها من الناحية العلمية والاجتماعية، مشيداً بدورها الذي يوازي دور الرجل وقد يفوقه في بعض الأحيان.

ولا بد من التنويه إلى الاهتمام، الذي حظيت به المرأة ـ الجارية في تلك العصور. فكان تجار النخاسة يهتمون بتثقيفها وتعليمها، لأنها تشكل لهم مصدر رزق وفير.

***

في الفصل الخامس، يضع حسن حميد (الذكورة في مواجهة الأنوثة، ويبحث الإشكالية الأساسية في الليالي المتمثلة بعلاقة المرأة بالرجل: اختلافاً وتوافقاً وحضوراً وغياباً وقسوة وألفة. فعندما أقلع شهريار عن قتل الفتيات، فهو لم يقلع عن ذلك إكراماً لشهرزاد وتكرماً عليها بحياتها، ولا حفاظاً على الجنس الأنثوي من الانقراض، وإنما كان إقلاعاً عن مد روحه بأسباب الموت الشخصي قهراً وكمداً. وهذا يدل على استجابته للعلاج عن طريق الكلام، الذي زينته شهرزاد بالأمثلة والحكايات والروايات.

وبفضل دأب شهرزاد وذكائها العالي، استطاعت

أن تضع الذكورة في مكانها الطبيعي الفطري. وتظهر لشهريار بأن سوء العلاقة بين الرجل والمرأة، تتأتى من سوء تصرف الطرفين، وليس من المرأة وحدها.

فالمرأة، من وجهة نظر الباحث، عندما تشعر بحاجتها إلى زوجها وتجده غير مكترث بانفعالاتها الأنثوية، يتولد لديها شعور يدفعها إلى التطلع نحو رجل آخر، تتوسم فيه قدرة تولد ما عجز الزوج عن إنجازه. وما اضطراب العلاقة الزوجية في أكثر الحكايات، إلا لعدم فهم الرجل طبيعة المرأة، أو لعدم تنازله عن منزلته (البطريركية).

لكن شهرزاد بحصافتها أفسحت في المجال لتعبر بحكاياتها عن سيطرة الذكور، وعن إذعان المرأة ورضوخها. ورأت أن المرأة تمارس دورها الاجتماعي من أجل راحة الرجل ووجوده، لا من أجل ذاتها ووجودها. واستنكرت أن تتحول المرأة إلى مجرد شهوة، بيد رجل لاعب، غايته إشباع رغباته الذكورية.

وإنصافاً من شهرزاد للمرأة في ذلك العصر، عرضت لها في حكاياتها صوراً متعددة منها:

المرأة العالمة والقارئة والشاعرة واللغوية والتاجرة، وذلك بهدف عدم تأطيرها في نمطية المتعة والإنجاب.

***

في الفصل السادس، يتناول الباحث موضوعة (الذكورة المريضة ـ الذكورة المثلية). ويرى أن العلاقة بين الذكر والأنثى في الليالي، تبدو في حالة مواجهة دائمة بين طبيعة قاسية وأخرى لطيفة. الطبيعة الأولى زادتها بعض الظروف الاجتماعية قسوة، والطبيعة الثانية زادتها بعض الظروف العدوانية انسحاباً وتوارياً.

لكن عندما أوقف شهريار في نفسه غريزة القتل، أوقفت شهرزاد المطاردة العدوانية بين الذكر والأنثى. وطويت الظنون التي يوجهها أحدهما للآخر، اتهاماً بخيانته مع آخر أو مع أخرى، فتحولت العلاقة بينهما إلى محبة وتواد وتراحم.

وقد أكدت شهرزاد بمواقفها، أن المرأة لا تخون قناعاتها الاجتماعية ولا تربيتها، من أجل إرضاء غريزتها ومتطلبات أنوثتها. كما أنها لا تخون عواطفها وأنوثتها، فإن هي أعطت مغتصبها جسدها، مرغمة، لا تعطيه روحها.

***

في الفصل السابع، يجمل الباحث كل ما تقدم في الكتاب تحت بندين اثنين: (المضامين والأساليب). فالموضوعات تشير إلى مضمونية الحياة الاجتماعية، المكشوف منها والمضمر. وتشير أيضاً إلى حركية المعرفة وأساليبها جدة وتعدداً، وإلى استفادتها من الحضارات الإنسانية الأخرى. تجلت المضامين، في الموضوعات التالية:

1 ـ العشق، ويشكل موضوعة رئيسة في أغلب الحكايات تؤكد حاجة الذكر إلى الأنثى وبالعكس.

2 ـ التعددية في العلاقات بين الذكور والإناث.

3 ـ ظلم المرأة من قبل الرجل، بسبب انعدام معرفته بها معرفة حقيقية.

4 ـ وضوح التاريخية في الليالي، من خلال الإنسان والمكان والأحداث التي جرت في فترات زمنية مختلفة ومتعددة، سواء أكانت في بغداد أم في القاهرة أو في الشام.

فحضرت فيها وسائل المواصلات بطرقها المختلفة، والمدن المسورة وبواباتها التي تغلق مع حلول الظلام. فيصير الليل هجوعاً إلى المدينة ـ المكان، لا إلى الفراش.

5 ـ البطولة ومعانيها، والهدف منها ترسيخ قيم

الشجاعة والصبر والذكاء، وتوكيد أهمية دور الفروسية في نصرة الدين الإسلامي.

6 ـ المغامرات الحافلة بالغرائبية والخيال، التي غالباً ما يكون مسرحها البحر أو الجزر التي تقع في فضائه. وتجلى فيها بساط الريح طائر الرخ والحصان الطائر.

7 ـ الاستبداد الذي يتمثل في عدة مواقف، منها: قتل شاه زمان لزوجته، وشهريار لزوجته وعشيقها، ثم متابعة أعماله الدموية.

أما الأساليب في الليالي، فتتنوع بين أنماط كتابية متعددة تتراوح بين الخبر القصصي والقصة والرواية والسيرة والحكاية والطرافة والتعليق. وقد غلب على معظمها السطحية ما عدا القليل منها الذي يتحلى بعمق أدبي ولا سيما في الجانب الأسطوري من القصص.

تتمثل البنية المعرفية في الليالي، في ثلاثة مستويات:

1 ـ التقاليد: التي تنتج أحكاماً منقولة من جيل إلى جيل آخر، فتحملها الأسرة ويتبناها المجتمع.

2 ـ الأفكار: أسهم العقل العربي في إنجاز الكثير من الأفكار، التي سمحت بإيجاد نهضة معرفية قل نظيرها في ذلك الزمان. ويعد كتاب الليالي كتاباً حاملاً للفكر والمعرفة، لأنه لم يكتف بأفكار مجتمعه ومعارف قومه، بل نقل أفكار حضارات أخرى ومعارفها.

3 ـ الخيال الذي أنتج تصورات مهمة، ليس عن الواقع المعيش وحده وإنما عن عوالم في مجتمعات وأماكن لم ترها غير عين الراوي، المحمول إليها على جناح الخيال.

***

لفتتني في هذه الدراسة، العلاقة الحميمة التي عقدها حسن حميد بينه وبين مفردات لغوية عديدة، استطاع بها أن يعبر عن أسلوب يخصه وحده. فتمكن بهذه المفردات ومن خلال دربة مميزة، أن ينجز نصاً يشبهه كعادته دائماً. من هذه المفردات، أذكر:

(انشغالاً حميماً)، (الرؤية الراغبة)، (المعيوشة)، (مضايفة)، (السامقة)، (لأسباب علوقة بها)، (الشهوة المحلومة)، (دواخلها الجوانية)، (جوانية البيوت)، (الباذخ)، (الجولان)، (المضايفات)، وسواها.

***

درس حسن حميد الليالي بقلب أديبٍ وقلم مفكرٍ وإحساس عالم اجتماع، واستطاع الوصول إلى مقاربات مهمة، تميزت بالحسم في كشفها عن جوهر العلاقات الثنائية بين الرجل والمرأة، وبين الرجل والرجل. وأدخلنا في تفاصيل حميمية، وهو متيقن من مثلية شهريار ومثلية سواه من رجال القصر الملكي في زمنه وفي زمن والده من قبله. فقد وضعنا أمام مشهدٍ كأنه هاربٌ من المسرح الشكسبيري، لكن الحقيقة هي أن (حسن) وبفضل باصرتِه السابرةِ لروح الشخصيات، أراد أن يواجهنا بأمرٍ خيل إليه أننا نجهله، أو ربما يخطرُ في بالنا ونتحاشى التحدثَ فيه.

وفي ظني أن مقاربات حسن التي تحلت في معظمها بالحسم واليقين، هو أمر يحسب له بقدر ما يحسب عليه. لأن الحسم في الأحداث التاريخية أمر صعب المنال، مهما انطوت عليه تفاصيل هذه الأحداث من مشاعر إنسانية، ومهما امتلك الباحث من دقة في التحليل وقوة في الحدس.

52

خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني

د. محمد الباردي

1 ـ إن العالم الروائي الذي بناه إبراهيم الكوني في رواياته ينظمه سارد لاشك أنه واسطة بين القارئ والمؤلف الفعلي ولكنه لن يكون واسطة محايدة. وهو صوت يتحدث ويحكي وعين ترى وتصف. وضعه إزاء مروياته ثابت لا يتغير. وإذا أردنا أن نحدد هذه الوضع بمفردات الإنشائيين قلنا إنه خارج القصة، غيري القصة. فهو بهذا المعنى لا نرى له حضوراً داخل القصة التي يرويها وهو بطبيعة الحال لا علاقة له بالأحداث، إذ لا يشارك فيها فهو. المتكلم دائماً. وإن استعمل ضمير الغيبة فلا يحيد عنه البتة. وهو بهذا المعنى السارد الأول وليس موضوعاً للسرد.

1.1 . تبدأ رواية "المجوس" بهذه الجملة السردية "لن يذوق طعم الحياة من لم يتنفس هواء الجبال. هنا فوق القمم العارية، يقترب من الآلهة يتحرر من البدن ويصبح بمقدوره أن يمدّ يده ويقطف البدر أو يجني النجوم. من هذا الموقع يروق لـه أن يراقب الناس في حضيضهم، يتسابقون بنشاط النمل فيظن أنهم قد حققوا المعجزة. ينزل إلى أرضهم فيجد أنهم دراويش أشقياء، يجدّون في البحث ولكنهم لا يجنون سوى الباطل. كم يبدو سعيهم مضحكاً وقبيحاً من المنازل العليا"(1). وتبدأ رواية "السحرة" بهذه الجملة السردية" عندما لاح في الأفق، يعتلي ألسنة السراب الزرقاء بدا عملاقاً مثل مارد ينوي أن يشق الفضاء، أو جبل عمودي سقط من السماء وغاص في مياه تفيض بها الصحراء كلما حلت القيلولة. استمات الشبح. جاهد الغلالات الزرقاء. عاند لعبور المستنقع الفاجع. حاول أن يتخلص من فخ لم يكتب لعابر أن ينجو منه يوماً ولكن المسافر لا بدّ أن يمضي إذا أراد أن يعبر المتاهة. وما على الصحراء إلا أن تتدفق بألسنتها النارية الزرقاء وتدفع في وجهه بأمواج بحر كاذب فاجع هو أقسى وأقدر على الغدر من كل البحار العظيمة التي تناقلت سيرتها ألسنة الرواة، وردّدها أهل الصحراء في الأساطير"(2) وتبدأ رواية "نزيف الحجر" بالجملة التالية "لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه إلا عندما يشرع في الصلاة مع حلول العشية وتزحزح القرص الملتهب عن العرش في قلب السماء مودعاً مهددا بالعودة في الغد لتمام مهمته في إحراق ما لم يستطع إحراقه اليوم. يحشو "أسوف" ذراعيه في رمل الوادي ويبدأ في التيمم لإنجاز صلاة العصر"(3).

تؤكد لنا بدايات الرّوايات الثلاث وضع السارد الذي وصفنا، خارج القصة - غيري القصّة. وهو وضع ثابت كما أشرنا. ولكنه وضع يحمل بعدا قصديا. فالسارد يريد أن ينفصل كلياً عن مروياته ويتخذ لنفسه مسافة فاصلة بينه وبينها تسمح لـه بأن يبلور صوته الخاص، بل خطابه الرّاجع لـه بالنظر. وهو إذ يكون فوق مروياته دائماً، يصوغ قولـه بكلّ حرية. ولا يكون مضطراً إلى التورّط مع شخصياته والتحدث بلسانها ضرورة. ولذلك تكثر في روايات إبراهيم الكوني تلك المقاطع السردية التي هي من باب الوقف والاستراحة. وهي مقاطع متنوعة ولكنّها ترجع بالنظر إلى السارد وحده. فعندما يقول على سبيل المثال "أمناي، إله القبلي، حفره الريح في فجّ بين أعلى جبلين شمال "تينبكتو" رأسه معمّم بقناع حجريّ موشى بطبقة من الحصى يغطي العينين وينسدل حتّى الأنف المكابر المنصوب إلى أعلى، نحو السّماوات..."(4) نجد أنفسنا إزاء خطاب خاص بالسّارد. وهو في هذه الحالة خطاب وصفيّ وقيمته ليست في وظيفته السردية التي تبدو لنا قليلة الأهمية إذ يمكن الاستغناء عنها دون أن يؤثر ذلك في مسار السرد ونموه بل في القول الذي يريد السارد أن يصوغه حول الصحراء. كذلك يمكن أن نقرأ هذا المقطع من رواية "السحرة" "أهل التيه يأتون دائماً. لا يفلح الجدب في

اعتراضهم، ولم يوقف القبلي أسفارهم لم ترهبهم قلة الزاد ولم يعترفوا بالظمأ. اعتنقوا ديانة الأسفار، فصار لهم التجوال وطناً. ويقول العرّافون والسحرة القدامى.. إنّ الهجرة امتياز موقوف على أهل الصحراء. ولولا هذه العقيدة، لما كان أهل الصحراء أهلا لأن يحملوا لقب أهل الصحراء.."(5). وهو مقطع يؤكد الفكرة التي إليها أشرنا. والظاهرة المتعلقة بوضع السارد ليست جديدة في الرواية العربية ولكنّ تواترها وشساعة المساحة النصية التي تملؤها هما اللذان يثيران الانتباه. ومرد ذلك في اعتقادنا يعود إلى أمر أساسي وهو أنّ السارد يعرض نفسه في أغلب الروايات التي كتبها إبراهيم الكوني باعتباره صانع سيرة الصحراء ومؤلفها. فهو إذ يروي حكايات ويقدم شخصيات بشرية أو غير بشرية ويعبر عن أحداث، إنما يكتب سيرة الصحراء. وإذ هو مؤلف السيرة وصانعها فإن صوته السردي يتجلى عالياً ويتحول إلى كائن لا نراه ولكننا نسمعه ونتبع أصداء صوته التي تهيمن على العالم الروائي. إن السارد في روايات إبراهيم الكوني يستبد بالنصّ وهو حاضر فيه حضوراً مستمراً. يرفض أن يختفي وراء شخصياته أو أن يوهم بذلك. فهو المتصرف في القول اللاعب بالسرد. وهو في النهاية في وضع مريح يتيح لـه حرية واسعة للتحرك وتحديد المسافات بينه وبين مروياته. يبتعد ويقترب. يرفع صوته ويخفضه. يضيق الرؤية ويوسعها.

2. 1 . إنّ هذا الحضور القويّ للسارد يكشف عنه المتلفظ السردي فاللغة في هذه الروايات تؤدي وظيفتين مزدوجتين. فهي من ناحية تتعلق بموضوعها، تخبر عنه وتشخصه وتحيل عليه وهي من ناحية ثانية تتعلق بمتلفظها، تعبّر عنه كذلك وتشخصه وتحيل عليه. فعندما تبدأ رواية "المجوس" بهذه الجملة التي أوردناها سابقاً" لن يذوق طعم الحياة من لم يتنفس هواء الجبال. هنا فوق القمم العارية، يقترب من الآلهة، يتحرر من البدن ويصبح بمقدوره أن يمد يده ويقطف البدر أو يجني النجوم" تكشف اللغة عن طبيعة متلفظها وهو السارد وعن رؤيته للحياة وعن موقفه من الوجود. وكم هي المقاطع السردية التي يظهر فيها صوت السارد ليعبر عن نفسه ويقول فكرة ويشخص موقفاً لـه من الحياة. وبالتالي فنحن عندما نقرأ هذه الروايات نقرأها من وجهة نظر السارد وبرؤيته الشخصية للعالم والأشياء ويمكن أن نقدم المثال التالي من رواية "المجوس" الغمامة الشفافة التي يتقنع بها "ايدينان" الضّال ازدادت قتامة ونزلت من البرج السماوي الأول إلى البرج الثالث. فجرد القبلي الجبل من جلاله وغموضه وغطرسته وأجبره أن يتحلى بالتواضع ويتشبه بقرينه الجنوبي الأقصر قامة. حامت فوق الجبل سحابة من التجهم والعبوس استمرت أياماً قبل أن يتمخّض الأفق عن الهباء والغبار.."(6). في هذه الجمل السردية تكثر التعابير الاستعارية "الضال . يتقنع . جلال . غطرسة . التواضع . سحابة من التجهم والغموض). وهي تعابير تعكس رؤية السارد الذاتية للأشياء ولا ترتبط بحقيقة الموضوع الذي تتحدث عنه وهو جبل إيدينان وقد هبّت عليه ريح القبلي. كذلك يمكن أن نذكر هذا المثال من رواية "السحرة" "بعيداً، بعيدا. على امتداد الخلوة الرمادية الصارمة. تدفق الفيض بفتنة التبر. واستعادت أشجار الطلح ظلالاً خسفتها الظهيرة فتمددت على الحضيض في قامات سخية كأنها أجرام المردة. تكاثف القطيع والتحم في دائرة. ارتفعت ذيول الغبار وتصدت للفيض السّخي، فازدهر نسيج الذرات وتبدّى من خلال الضوء كغلالة فاتنة"(7) إنّ هذه

الجمل السردية لا تختلف في أسلوبها عن الجمل السابقة. إذ يهيمن عليها التعبير الاستعاري الذي يعكس رؤية السارد للإطار الطبيعي الذي يصفه. وهي رؤية ذاتية صرفة، توجه القراءة توجيهاً صارماً. وهو ما يجعلنا نلحّ على ذاتية السرد في هذه الروايات. فالعالم الروائي لا يشخص موضوع السرد وحده بل يشخص أيضاً قائله تشخيصاً قوياً. وإذ نلحّ على أهمية الظاهرة فلكونها ظاهرة مهيمنة ومتواترة وإن أعدت سمة أساسية من سمات الرواية التقليدية(8). فالسارد منذ البداية يعلن أنه ليس موضوعياً ولا محايدا. وبالتالي فهو الذي يفرض وجهة نظره على مروياته ولا يسمح لها البتة باستقلالية الحضور لتموضع العالم. وهذا يعني في النهاية أن السارد ليس داخل القصة ولا مشاركاً فيها ولكنه قريب من مروياته يغمرها برؤيته الأسطورية للعالم.

3. 1 . "إن مختلف الأشكال الأدبية تقلد الواقع بدرجات مختلفة جداً. وتتيح ا لواقعية الشكلية للرواية تقليداً مباشراً للتجربة الفردية مستوعبة داخل محيطها الزّمكاني، مباشرة تفوق ما تقوم به الأشكال الأدبية الأخرى. ومن ثم فإنّ مواضعات الرواية أقل تشدداً في منظور الجمهور من معظم القراء، منذ القرنين الماضيين، يجدون في الرواية الشكل الأدبي الأكثر قدرة على إشباع رغباتهم في توافق بين الحياة والفنّ"(9). ولكنّ روايات إبراهيم الكوني ليست روايات واقعية بمعناها الاصطلاحي. أو قل ليست واقعية وصفية إذا رمنا استعمال المصطلح الذي صاغه فيليب هامون وحدّد مفهومه(10).

فالسارد في هذه الروايات لا يشخص واقعاً بل يشخص أسطورة أو واقعاً مؤسطرا. في هذه الروايات يمتزج العقلي باللاعقلي، ويختلط الطبيعي بما فوق الطبيعة ويلتبس الممكن باللا ممكن إذ يهدم السارد الحدّ الفاصل بين الإنساني واللا إنساني وبين البشري والحيواني وبين العقلاني واللا عقلاني ليؤسس عالم الأسطورة الذي يسعى إلى تشخيصه في هذه الأعمال الروائية التي حللناها. تحدث تزيفتان طودوروف عن أشكال التعامل السردي مع الخارق من الأحداث والشخصيات وصنفها إلى أنواع ثلاثة.. الفانطاستيكي والغرائبي والعجائبي(11). ونحن في هذا السياق نقبل أن ندرج عدداً كبيراً من مرويات هذه الأعمال ومواضيعها في إطار العجائبي. ففي حالة العجائبي "لا تثير العناصر فوق طبيعية أي انفعال خاص لدى الشخصيات الروائية أو لدى القارئ الضمني ذلك أن ما يميز العجائبية ليس مجرد موقف تجاه الأحداث المروية بل طبيعة هذه الأحداث في حدّ ذاتها"(12). ولكن العجائبي باعتباره نوعاً سردياً لا يكون خالصاً دائماً. ولذلك تحدث طودوروف عن أنواع من الأدب العجائبي منها العجائبي الخرافي (ألف ليلة وليلة) والعجائبي المبالغ فيه والعجائبي المتصل بما هو قادم من بلاد غريبة والعجائبي المتصل بالأدوات الغريبة(13). وهي تصنيفات لم تعد تقنع الباحث كثيراً وتحتاج إلى إعادة نظر. ومع ذلك يمكن أن نتحدث في هذه الروايات عن العجائبي الأسطوري. إن الخارق في مستوى طبيعة الأحداث وطبيعة الشخصيات والزمان والمكان ينبع من الأسطورة. فعلى القارئ الضمني أن يقبل هذا العالم الأسطوري الذي يرويه السارد. وهو

عالم لا معنى لـه خارج منطق الأسطورة. ولذلك يمكن أن نقول إنّ البرنامج السردي الذي يتوخاه السارد(14) يقوم على تشخيص الأساطير. ولذلك تكثر على لسان السارد عبارات من نوع "هذا ما ترويه الأساطير عن ذلك الاجتماع الخفي" (15) و"هل أذكرك بالأسطورة" و"عاد الزعيم إلى الأسطورة"(16) و"ظل يعيد عليها هذه الأسطورة سنوات"(17). إنّ مثل هذه العبارات تعني في ما تعني أن الحياة التي تعيشها الشخصيات الروائية مسطرة في حدّ ذاتها. في القسم الثاني من رواية المجوس وفي الفصل الثالث الذي يحمل عنوان "واو الأرض وواو السماء" نقرأ عنوانين مهمين هما "إخبار الأسطورة الأول "و"إخبار الأسطورة الثاني". في المقطع الأول تتحقق الأسطورة للمهاجر عندما كان تائهاً في الصحراء إذ تظهر لـه مدينة واو من الخفاء. "جاءت السماء بواو نفسها وأرست أسوارها المهيبة عند قدميه أسفل المرتفع الرملي.. رفع رأسه وشاهد أضواء واو اللعوبة، تضيء وتختفي، تقترب وتبتعد، تغمز وتتوارى، في إغراء العذراء. ظنّ أنه يقف على مشارف الملكوت فانتظر ملك القصاص واستعد للحساب. هذا من عجيب واو أيضاً"(18). وفي المقطع الثاني يروي السارد قصة المهاجر الثاني الذي ظهرت لـه واو فوجد نفسه في ضيافة أهلها ولكنّ نفسه سولت لـه سرقة ثلاث كؤوس من الذهب ولمّا رحل اكتشف أنها تحولت إلى نحاس "لم يصدق عينيه وكذّب خبرته التجارية الطويلة في التعامل بالذهب والمعادن في أسواق الواحات. قصد تجار الذهب واختلى بتاجر عجوز سبق أن تعامل معه في صفقات تجارية في زيارات سابقة. امتحن العجوز البضاعة في النار وأعاد الكؤوس للتاجر قائلاً إنها نحاس، والغانية المنسوجة من فسيفساء الجواهر تحولت إلى غانية بائسة، مطفأة، منسوجة من حبات الخرز الأعمى.. فيا أهل الصحراء، إذا فتحت لكم واو أبوابها فاخرجوا منها عراة، لأنكم عراة دخلتم إليها"(19). ولئن وظف المؤلف في جلّ أعماله الروائية الخيال وطاقته الإبداعية الخلاقة في بناء أسطورة واو فإنه يعمد في أغلب الأحيان إلى تسريد بعض الأساطير الإفريقية أو المنسوبة إلى الهنود الحمر أو بعض الأساطير الدينية التي تروى في الكتب السماوية. من ذلك أن المؤلف يصدر المقطع الرابع والثلاثين من رواية السحرة وعنوانه "الحوار" بأسطورة من أساطير الطوارق "السماء مرعى تجاور فيه" "طامت" (الناقة) صغيرها "آورا" (الحوار)، الأم ترعى في الجوار، ا لوليد شقي مشدود إلى شجرة بعقال مفتول من عهن. ولكنّ الشقي يتوثب ولا يكف عن المحاولة. ويوم يتمكن من الإفلات، وفكّ القيد الهزيل ويصل إلى الضرع، يحين المعاد وتقوم الساعة.." ثم يسرد هذه الأسطورة ويجعل من الناقة والحوار شخصيتين أساسيتين من شخصيات رواية السحرة.(20) وفي المجوس يصدر المؤلف المقطع الثاني من الجزء الثالث بأسطورة من أساطير الهنود الحمر نقلاً عن جيمس فريزر "الغصن الذهبي.. الفلكلور في الثورة" "عجن الإله جسد الإنسان من الطين وصعد إلى السماء لكي يعود لـه بالرّوح لإحيائه، تاركاً خلفه الكلب لحراسة البدن أثناء غيابه في هذا الوقت جاء إبليس ونفخ في الكلب ريحاً باردة فخدرته. دثره بغطاء من فرو حتى يضعف يقظته. ثم بصق على بدن الإنسان وغمره بالقاذورات إلى حدّ جعل الإله يشعر باليأس لاستحالة تطهير الجسد من العفن الشيطاني. من هنا قرر الإله أن يقلب جلد الإنسان ويجعل ظاهره في باطنه. هذا هو سبب عفونة باطن الإنسان"(21). وسيسرد المؤلف

هذه الأسطورة عندما يروي تطور شخصية أوخا في صراعه مع أوداد.

نضيف إلى ذلك كله أن سارد إبراهيم الكوني يبني أحياناً رواية بأكملها على أسطورة مركزية واحدة. فإذا كانت أسطورة واو شائعة في روايات كثيرة ويبدو أنها لا تستند إلى مرجعية محددة فإن رواية السحرة تقوم أساساً على أسطورة قرطاجينة معروفة. فتانيت ربّة في مدفن عظماء قرطاج وهي ربّة الخصوبة تحافظ على دلالتها الأسطورية وتصبح عاملاً سردياً هاماً في الرواية ويعرّفها المؤلف في الهامش بأنها (إلاهة الحب والخصوبة عند قدماء الليبيين(22). يحمل بطل الرواية جبّارين قلادة في عنقه تحوي رمز تانيت "تفحص الرّسوم فوجد خمس قطع مربعة حظت (كذا) بالرّموز واحتلت وسط القلادة وحوصر الحصن بقطعتين مثيلتين، آه مثلث تانيت، يحمي الاسم من الجهتين.. نعم لابدّ أن يكون جبارين هو الذي يرقد الآن بين يدي الإلهة تانيت"(22). وستحمي العلامة حاملها من الشرور "لقد أصبت الجني بعلامة تانيت، نحرته بالعلامة" (23). ثمّ تظهر علامة تانيت في شكلها المثلث على عظمة كتف قطعة اللحم لتنبئ بأنّ الوديان ستفيض بالسيول "تفقد الجسم المثلث الذي يخرقه عرق يشطره إلى نصفين غير متساويين لأن العرق يلتزم أحد الجانبين ليترك فضاء فسيحا لبقع العتمة، للخطوط الخفية، للنمنمات الغامضة، للآيات، للنبوءات.. أخيراً عاد الكاهن من ملكوت المعبد وتفوّه بالعبارة الصغيرة - ما أخبر به الرّعاة حق.. الوديان ستفيض بالسّهول"(24) ثم تظهر العلامة على فصّ الخاتم وقد وجد البطل الروائي نفسه في بلاد الجنّ فأنقذته مرة أخرى "القبس الخفي هو الذي سطع على فص الخاتم ليريه البشارة. كانت محفورة بصفوف من الأحجار الملونة التي لم ير لها مثيلاً قبل اليوم. كلّ ذرة لها لون يختلف عن لون الذرة التي سبقتها، وتليها ذرة لها لون ثالث يختلف عن اللتين السابقين، وعلى هذا التنسيق تمضي النمنمة البديعة حتى تكتمل في جسد الرسم.. أطلق الشيخ الآمر الصارم.. اخرج"(25). وفي نهاية الرواية تتحقق دلالة الأسطورة عندما يهطل المطر ليعلن موعد الخصوبة "استوت الأرض وانطلقت تجري نحو الجهات الأربع. ارتفعت إلى أعلى حتى اقتربت من السماء استعارت منها النجوم، وفرشتها على صدرها حجارة. صنعت من الأفق طوقاً مزموما. وصلت لممالك الشّمال فقاسمتها الممالك مما ملكت وأرسلت لها سحب المطر.

اغتسلت بالضوء. وتحممت بالمطر بعد الضوء. ففاحت بعطر الرّتم وأنجبت من جوفها الترفاس"(26).

إنّ ما نودّ أن نؤكد عليه في النهاية هو أن سارد روايات إبراهيم الكوني يعمد إلى تشخيص الأساطير وبذلك يخرج هذه الروايات عن الواقعية بمعناها الاصطلاحي.

2. يعرض المؤلف نصوصه في هذه الروايات معتمداً أسلوب التقطيع. تنبني الروايات الثلاث التي اعتمدناها في هذه الدراسة على عدد من المقاطع تختلف شكلاً من رواية إلى أخرى.

1. 2. تقوم الرواية الأولى التي كتبها إبراهيم الكوني "تزيف الحجر" على ستة وعشرين مقطعا سردياً. وهي مقاطع غير مرقمة ولكنها تحمل عناوين مختلفة من حيث بنيتها الشكلية. فقد يكون العنوان مركبا جزئياً (الأيقونة الحجرية - زائر الغسق - ثمن

العزلة) أو نواة اسنادية كاملة (شيطان اسمه الإنسان ـ شبح من الهملايا ـ لن يشبع ابن آدم إلا التراب) أو لفظاً واحداً (البنية ـ النذر ـ الهاوية ـ العظاية ـ التحول) ومرة واحدة يقترح المؤلف عنوانين مختلفين للمقطع الواحد وهو المقطع الثاني في الرواية الذي يحمل عنوان "الصلاة أمام النصب التذكاري (العسّاس). على أننا نلاحظ أن العناوين التي تأتي في شكل ألفاظ مفردة هي العناوين المهيمنة في هذه الرواية. في هذه الرواية سعى المؤلف إلى الموازنة بين هذه المقاطع المختلفة. فجلّ المقاطع تتراوح بين ثلاث وست صفحات من صفحات الكتاب باستثناء القليل منها الذي كاد ينحصر في صفحتين اثنتين (نذكر على سبيل المثال مقطع العظاية ومقطع التحول) ولذلك يمكن أن نقول إنها مقاطع قصيرة مما يسرع السرد ويقرب بين النوايات السردية. ثمّ إن العناوين ذات صلة موضوعاتية بمقاطعها. وهذا يعني أنّ العنوان هو علامة دالة على موضوع المقطع ومحتواه السردي. فالمقطع الذي يحمل عنوان البنية على سبيل المثال يروي الحالة التي كان عليها بطل الرواية "أسوف" نتيجة ما تلقاه من تربية، إذ ربّاه أبوه على الخوف من الناس فوصفته أمّه بأنه بُنَيَّة لعدم قدرته على المواجهة "أمّه معها حق. هو بنية. الرجل لا يهرب من لقاء الرّجال. الحياء للبنات"(27) ولذلك ظهر لفظ العنوان في المتن ذاته.

كذلك تظهر صيغة عنوان المقطع "لن يشبع ابن آدم إلا التراب" في نهاية المتن عندما هدد قابيل أسوفا وهو يطلب منه أن يدل على سكن الودّان" فأجابه أسوف بتعويذته في إصرار طفولي ـ لن يشبع ابن آدم إلا التراب"(28).

تبدو لنا هذه المقاطع وحدات سردية قائمة بذاتها، تحوي عددا من الوظائف السردية المغلقة داخلياً. بمعنى أن للوحدة السردية بدايتها ونهايتها وبين البداية والنهاية تنحشر الوظائف السردية لتنشئ مرويا خاصاً أو مضموناً سردياً متكاملاً. فالمقطع الأول على سبيل ا لمثال يبدأ بهذه الجملة السردية "لا يروق التيوس أن تتناطح أمام وجهه إلا عندما يشرع في الصلاة"(29). وينتهي على هذا النحو" في اليوم التالي، اكتشف أن المعزاة الشقية التي خرجت عن القطيع وقادته إلى كهف الجنّ الأكبر، قد خنقها الذئب في تلك الليلة، فتذكر كيف تخلت عنه الظلمة وهربت ظلها عند لجوئها إليها بعد سقوطه من الصخرة"(30). وبين البداية والنهاية مجموعة من الوظائف السردية نحصرها في ما يلي ـ وقوف أسوف للصلاة ـ تناطح التيوس ـ انقطاعه عن الصلاة ـ أسوف يقف أمام صخرة في وادي "متخندوش" ليؤدي فريضة الصلاة ـ وصف الصخرة وما عليها من رسوم ـ استرجاع أقوال أبيه عن الجنّ الذين يسكنون الكهوف ـ محاولته تسلق الصخور كي يلبس قناع الجني ـ سقوطه".



في بعض المقاطع ترتب الوظائف ترتيباً زمنياً مسترسلا وتترابط ترابطاً زمنياً واضحاً، ويطابق فيها زمن القصة زمن الحكاية. يبدأ المقطع الذي يحمل عنوان "زائر الغسق" بهذه الجملة السردية "استطاع أن يحشر الأغنام في الكهف الكبير قبل أن يصل الزوار"(31) وينتهي بهذه الجملة السردية "خيل إليه أن ضحكاتهما وهمساتهما ما زالتا تترددان في صخور الوادي.. ضحكات وهمسات أزعجته دون أن يفهم

السبب. أحس بقلبه"(32) وبين جملتي البداية والنهاية مجموعة من الوظائف السردية المترابطة ترابطاً سببياً (وصول الرجلين ـ الترحيب ـ الإعلان عن غرض الزيارة ـ طلب البحث عن آثار الودّان ـ رفض البدين أكل لحم الماعز ـ إخراج الأواني والصحون والأمتعة ـ البحث عن الحطب ـ عودة أسوف إلى أغنامه ـ خروج الرجل لتفقد الوديان القريبة). وفي مقاطع أخرى يختل الترتيب الزّمني. في بعضها تظهر علامة دالة على المفارقة الزمنية، ففي المقطع الذي يحمل عنوان "الصلاة أمام النصب الوثني (العسّاس)، تتخذ المفارقة الزّمنية شكلاً استرجاعياً تدلّ عليه العبارة "تذكر عندما جاء رجال مصلحة الآثار منذ سنوات بقافلة من السيارات"(33) وعندئذ ينقطع السارد عن الزمن الحاضر وهو يصف بطله أسوف الذي ينهي صلاته، ليعود إلى الماضي البعيد عندما جاء رجال مصلحة الآثار وعرضوا عليه وظيفة حراسة وادي متخندوش بمرتب شهري. لكنّه قبل الوظيفة ورفض المرتب "أنا أحرس الوادي. أنا أحرس كلّ وديان مساك صطفت بدون فلوس. ماذا أفعل بالفلوس في مسالك؟" (34) وفي المقطع المعنون بـ "شيطان اسمه الإنسان" ينطلق السارد من وضع تأملي قصير (القلب دليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس.."أيدي" مثل القلب لا يخدع) له دلالة الحاضر الزّمني ليعود إلى الماضي ليرسم علاقة أسوف بوالده قبل أن يموت (أبوه أيضاً أوصاه بالقلب قبل أن يموت. كان يجلسه أمامه في ضوء القمر في ليالي الصيف.."(35). وثمة مقطع استرجاع لبعض أحداث الماضي يبدأ بهذه العبارة "وكانت له تجربة مع الودّان وإذا حاولنا النظر في العلاقة الزّمنية بين المقاطع، نلاحظ أنها لا تحترم الترتيب الكرونولوجي المعروف. فالمقاطع تشدّ بينها المفارقات الزّمنية غير المنتظمة ذلك أن المقاطع الأولى (الأيقونة الحجرية ـ الصلاة أمام النصب التذكاري ـ زائر الغسق) تبدو متتابعة تتابعاً زمنياً ثمّ ينقطع التتابع في المقطع الذي يحمل عنوان البنية ليعود في المقطع الموالي شبح من الهملايا، لينقطع من جديد (النذر ـ الهاوية ـ كلمة السرّ ـ العظاية ـ التحول ـ رحلة الجسد ـ النقيضان ـ راقد الرّيح) ثمّ يعود السّارد إلى حكاية أسوف مع الرّجلين وهي الحكاية الأصلية في الرّواية طيلة بقية المقاطع لا يشذّ في ذلك إلا مقطع واحد هو مقطع "العهد".

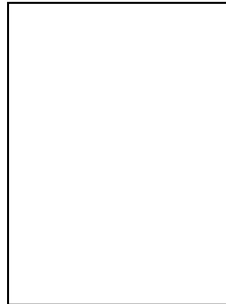
يؤدي بنا هذا التحليل إلى أن الكاتب في هذه الرواية الأولى التي ألفها انخرط على مستوى البناء المقطعي في الأسلوب الذي تتوخاه الرواية العربية الحديثة المتمثل في الخروج على خطية الزّمن. ذلك أن بناء المقاطع يخضع أساساً لكيفية تعامل الروائي مع الزمن. وإذا كان الالتزام بخطية الزمن سمة من سمات الرواية التقليدية فإنّ تقطيع الزمن الذي يؤدّي بدوره إلى تقطيع السرد سمة أساسية من سمات الحداثة الروائية. ولكن إلى حدّ سيلتزم إبراهيم الكوني بهذا التصور في بناء المقاطع في رواياته الأخرى؟

2. 2. في رواية "المجوس" يبدو بناء المقاطع على مستوى الشكل أكثر تعقيداً. قسّم المؤلف روايته إلى أربعة مقاطع كبرى سمّاها أجزاء. وقسم كل جزء من الأجزاء الأربعة إلى مقاطع صغرى معنونة. فالقسم الأول يحوي أحد عشر مقطعاً هي على التوالي (القبلي ـ شيخ الطريقة ـ الرّسول ـ القرين الضّال ـ طائر الفردوس ـ أهل الردّة ـ واو ـ بنو آوى ـ الميعاد ـ الرؤيا ـ الدّرويش ـ). وكل مقطع صغير من المقاطع يقوم

على مجموعة من المقاطع الدّنيا تكون هذه المرّة مرقمة. فالمقطع الصغير الأول (القبلي) على سبيل المثال ينبني على أربعة مقاطع دنيا. وعلى هذا النحو تمضي بقيّة المقاطع.

وما يلفت الانتباه في مستوى بناء المقاطع أن المؤلف يتبع خطة مدروسة واضحة. فلئن كانت أجزاء الرواية تكاد تكون متساوية في عدد صفحاتها باستثناء الجزء الأخير، فإن الكتابين يبدوان لنا متوازيين مقطعياً. فالقسم الأول والقسم الثالث يتضمن كلّ واحد منهما أحد عشر مقطعاً ثانوياً. والقسمان الثاني والرابع يحوي كلّ قسم منها ثلاثة مقاطع. وهكذا يتوازى الكتابان. كما نلاحظ أنّ المؤلف يلتجئ أحياناً قليلة إلى توزيع بعض مقاطعه الدنيا إلى مقاطع أقل حجماً. فالمقطع الثالث عشر من القسم الأول يوزع إلى ثلاثة مقاطع معنونة. أ ـ مراثي العذارى ب ـ مراثي الفتيان. ج ـ مراثي الفرسان. بيد أنّ الاختلال يكون في مستوى توزيع المقاطع الصغرى إلى مقاطع دنيا. فهاهنا لا يتقيد المؤلف بحدّ معين ولذلك جاءت متراوحة بين الطول والقصر. أقصر المقاطع يتضمّن أربعة مقاطع دنيا وأطولها يحوي ستة وعشرين مقطعا. وما نستنتجه في النهاية أن المؤلف على وعي شديد بأهمية التقطيع في هذه الرّواية وقد اتبع فيه خطة هندسية واضحة على مستوى الشكل.

وإذا نظرنا إلى هذه المقاطع في مستوى ترتيب وظائف السرد فيها وانتظامها الزّمني، ندرك أنها تميل عموماً إلى ضرب من التتابع الحدثي السببي. وقليلة هي المقاطع التي تخرج عن هذا السياق وتحدث تقطيعاً زمنياً أو سردياً. وهذا يعني أن المفارقات الزمنية بين زمن الحكاية وزمن القصة أو زمن الحكاية وزمن الخطاب قليلة. فعندما ننظر على سبيل المثال في المقاطع الأولى من الجزء الأول للرواية نلاحظ أن المقاطع الأربعة الأولى (القبلي ـ شيخ الطريقة ـ الرسول ـ القرين الضال) هي مقاطع متكاملة. وهي جميعاً تحقق نواة سردية مركزية في الرواية. في المقطع الأول يروي السارد مجيء الأميرة "تينيرى" من آير لتجاور الزّعيم في السهل. وقد عاد من هجرته إلى صحراء الحمادة بعد موت الفقيه. وفي المقطع الثاني يملأ السارد ثغرة سردية في المقطع الأول عندما يروي حكاية الفقيه التيجاني مع الزعيم وقبيلته. ثم يواصل السارد في المقطع الثالث ما كان قد بدأه في المقطع الأول عندما يروي استقبال الزعيم لرسول الأميرة. وفي المقطع الرابع والأخير يعود السارد مرة أخرى إلى حكاية الفقيه التيجاني ولكنه ليسرد هذه المرة كيف قُضي على مملكة شيخ الطريقة "وعندما قضى الجيش الخفيّ على مملكة شيخ الطريقة أشار إصبع الاتهام إلى الجبل لأن نقطة ضعف شيخ الطريقة في جهله بما يغنيه أن تملك في أمتعتك صندوقاً من التبر" (37). وبعد هذه المقاطع ينقطع السارد عن ذكر حكاية الفقية ليواصل سرد تتابع الأحداث. فالمقطع الموالي (طائر الفردوس) يتحرك السرد في اتجاه



شخصية مركزية جديدة ظهرت ظهوراً خافتاً في المقطع الأول وهي شخصية أوداد التي سيكون لها شأن مع الأميرة. وبالتالي فإن السرد في هذا المقطع يدفع في اتجاه تطوير العلاقة بين الشخصيات والتبشير بمعالم الحبكة التي تقوم عليها الرواية، إذ يصف ملامح شخصيته الأسطورية ويحدد علاقتها بالأمّ

وبالدّرويش وبابنة العمّ التي لم تطلب منه الطلاق بل "هاجرت مع أهلها إلى مراعي" "مساك ملت" وهو لم يذهب إلى الإمام ليطلقها. استمر يتطاول في القمم الحجرية، يصغي لطائر الفردوس ويرقب السهول من عليائه في السّماوات بعد شهور جاءه الرّعاة بالبشارة. الحورية المهجورة أنجبت له وريثاً يخلفه في قلبها"(38). وفي المقطع الموالي "أهل الردة" ينتقل السارد إلى تشخيص الحالة التي أصبحت عليها سلطنة "تنبكتو" فاختفاء الذهب ضرب التجارة وحركة القوافل مع الشمال توقفت والناس جياع(39). وهذه الحالة هي التي دفعت بآخر سلاطين "تنبكتو" إلى التفكير في الهجرة وبناء واو الجديدة في سهول الحمادة ولذلك هرب ابنته الأميرة لتجاور الزعيم وتشرع في بناء المدينة الجديدة وتسويرها. وعلى هذا النحو تتتالى الأحداث لتبلغ ذروتها عند إعلان القطيعة بين الزعيم والسلطان وقد بنيت واو الجديدة. وتنفرج الحبكة في نهاية الرواية عندما تزول هذه المدينة ويعود الزعيم إلى حياته القديمة. ويتقاطع هذا الخيط السردي المحكم البناء مع خيوط سردية ثانية تتعلق ببعض الشخصيات المركزية في الرواية أهمها ما يتعلق بشخصية الدّرويش وما يتعلق بالثالوث (الأميرة تينيرى وأوخا وأوداد). إنّ ما نريد أن نؤكد عليه يتمثّل في أنّ الاسترجاعات السردية قليلة في هذه الراوية. وتقطيع السرد محدود وثمة ميل إلى مطابقة زمن القصة لزمن الحكاية. وهذا كله يعني أن ترتيب المقاطع السردية يراعي الحبكة وأن الحبكة بدورها تنمو نمواً يقوم على التواصل وليس على الانقطاع.

3. 2. لا تختلف رواية "السحرة" في مستوى بنائها المقطعي الشكلي كثيراً عن رواية "المجوس". أربعة مقاطع كبرى هي قوام هذه الرواية. وهي كلها تحوي ستة وأربعين مقطعاً رئيسياً. والمقاطع كلها وقد جاءت معنونة، موزعة على جزأين توزيعاً متشابهاً ويكاد يكون متساوياً. فالجزء الأول من الرواية يقوم على مقطعين كبيرين (أو قسمين). يتضمّن المقطع الأول تسعة مقاطع رئيسية. ويتضمّن المقطع الثاني ثلاثة عشر مقطعاً. وكذا الشأن بالنسبة إلى الجزء الثاني. ففي الجزأين يتجاوز عدد المقاطع في القسم الثاني عددها في القسم الأول. لكننا لاحظنا أنّ بعض العناوين المتعلقة بمقاطع الجزء الأول تتكرر. فمقاطع (الحية ـ ا لدّائرة ـ الحجر) تتكرّر عناوينها بين القسم الأول والقسم الثاني. فهي الحية أ والدائرة أ والحجر أ في القسم الأول. وهي الحيّة ب والدّائرة ب والحجر ب في القسم الثاني. كما لاحظنا أن بعضها في القسم الثاني يتكرر (الخروج أ ـ الخروج ب ـ والخروج ج). أما في الجزء الثاني فقد لاحظنا أنّ عنوان مقطع واحد يتكرر (العلامة أ والعلامة ب). ولكننا لاحظنا كذلك أنّ عنواني مقطعين ذكرا في الجزء الأول يتكرران وهما الخروج د. والدائرة ج.

إنّ هذه الملاحظة الشكلية تؤكد أمرين أساسيين. عناية المؤلف بمسألة التقطيع وإدراكه لأهميته في البناء الروائي ثم إصراره على التماسك السردي أو تماسك ا لشكل بصفة عامة. إذ لا يمكن الحديث عن انحلال للشكل الروائي كما تروج له الحداثة الرّوائية في الأدب العربيّ المعاصر. تتأكد هذه الملاحظة الأخيرة عندما ننظر في بناء الوظائف السردية.

يبدأ القسم الأول من الجزء الأول بالمقطع الرئيسي "بورو" وهو مقطع طويل يقوم على عشرة مقاطع جزئية. في المقطع الجزئي الأول يقدم السارد

بطله الرئيسي "بورو" وهو يعبر الصحراء ويمضي لاستقبال المهاجر وفي المقطع الثاني يلتقي بورو المسافر ويدرك أنه توأمه "والآن أنت توأم المسافر. أنا هو المسافر والمسافر هو أنت"(40). ويواصلان معا الرّحلة في الصحراء" خلفه مشى المسافر حائراً ولكن الخوف من العار جعله لا يترنح"(41). وفي المقطع الثالث ينشغل السارد بتحديد العلاقة بين بورو وقرينه (المسافر) وهما يستريحان بعد تعب الرحلة (صنع لـه وسادة من تراب عند الجذع . أنصت بورو لمناورات القبلي في دغل الفروة . تنتقل العدوى إلى الجمال فتستجيب الحيوانات للاستنفار . تقلب المسافر واستلقى على ظهره . عاد بورو إلى الموقد وواصل معاندة الزند . الحروف الخمسة المحروسة بمثلثين من مثلثات تانيت نجحت في استجلاب النار من قعر المجهول).

وفي نهاية المقطع ينخرط السارد في استطراد طويل يمتدّ على المقاطع الثلاثة الموالية، يبدأ بهذه العبارة "في تلك السنوات تعلم أن يتسلى بالغناء في المراعي، لأنه كان قد عشق الأشعار كما عشق الجمال"(42). وينتهي بهذه العبارة "هناك في رحاب الماضي، حيث ينطبع الأجداد بقامات المردة على صدور الصخور المطفأة، ويستعير الصيادون العظماء ليس أقنعة الودّان فقط، أو قرونها، أو أجسامها الجليلة وإنما هيبتها أيضاً"(43). ثم تتواصل الوظائف السردية متلاحقة في المقاطع الأربع الأخيرة. في هذا الاستطراد يعود السارد إلى ماضي الشخصية المركزية "بورو" ومن خلال مجموعة من الأفعال السردية وبعض الحكايات يسعى إلى تحديد طبيعة هذه الشخصية الأسطورية (حلوله في الحوار . قتله ودفنه ثمّ خروجه من القبر بعد موت دام أيّما . ظهور مولا . مولا ومنحه إيّاها الرّغيف الذي طهاه).

لاشك أن استطراداً كهذا يقطع السرد ويحدث المفارقة الزّمنية بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. ولكنه يختلف عن الاستعمالات المعروفة في الرّواية الحديثة أسلوباً وغاية.

أسلوباً يهيئ السارد قارئه للعودة إلى الوراء بعبارات عديدة معروفة في هذا السياق (في تلك السنوات . هناك في رحاب . يومها . في ليلة من الليالي . لا يذكر السحرة للرقع تاريخا . تذكر . قبل أن يدخل على الحسناء تذكر . الحنين إلى حوار الطفولة لم ينطفئ منذ اختطفه الغناء . في السّنوات الأولى من زمان طواه النسيان ولم يعد يذكره أحد . في تلك الليلة . استدار الزّمان..) وهي كلها إشارات زمنية تنبّه القارئ إلى الخروج من الحاضر والعودة إلى الماضي وهي عودة تأتي على سبيل الاستطراد. فالحدث يحيل على حدث سابق والصورة ترجع إلى صورة قديمة والفكرة لها بدايتها في زمن سابق. إنّ أسلوباً كهذا لا يضع القارئ أمام مواجهة زمنية حادة كما تفعل عادة الرواية الحديثة وإنما توحي بأن الماضي امتداد للحاضر، يبرّره ويفسره ويرجعه إلى أصوله.

وبالتالي ثمة امتداد زمني والأسطورة لا تعترف بالقطيعة الزمنية. فالأسطوري "يشمل الماضي والحاضر والمستقبل ويخترق تبعاً لذلك كل ثقافة من الثقافات مهما كان موقعها من التاريخ"(44).

وغاية، تبدو لنا هذه المفارقات الزمنية المحدودة وقد جاءت على سبيل الاستطراد في شكل خطاب

خاص بالسّارد من خلاله يسعى إلى أن يؤرخ لمروياته ويقدم عنها صورة كلية. هي صورة أسطورية لا شك ولكنها متكاملة العناصر. فالمفارقات الزمنية ـ على قلتها ـ لا تعكس وعياً حاداً لدى الشخصية بالزمن وإحساسها بالتمزق وتعارض الرؤى بقدر ما تجسد وظيفة السارد التاريخية وهو يقدم نفسه على أساس أنه حامل لتاريخ الصحراء ومبشر بزمنها الأسطوري. إنّ الخلاصة التي نريد أن نتوقف عندها هي أن نظام المقاطع في روايات إبراهيم الكوني نظام صارم البناء ولكنه لا يعكس مفارقات زمنية واضحة، واسعة وحادة. فالسرد يتقدم دائماً في اتجاه اتمام عناصر الحكاية والعودة إلى الوراء لا تكون إلا على سبيل الاستطراد في مستوى المقاطع الدنيا وهو استطراد تاريخي باعتبار أن السارد يسعى إلى أن يعرض صورة كلية عن أسطورة الصحراء.

بيد أن هذا الاستطراد يباعد بين نوايات السرد كثيراً. فعلى سبيل المثال نلاحظ أن السارد في رواية "المجوس" يقدم رسول الأميرة إلى الزعيم في الصفحة الخامسة عشرة ولكن المقابلة لا تتم على مستوى السرد إلا في الصفحة الحادية والأربعين وينتج عن ذلك أيضاً أن السارد يهمل شخصيته طويلاً أحياناً إذ يلهيه الاستطراد عن مواصلة حكاية الشخصية. فالزّعيم أوكل لأوخا مهمة وضع التحصينات حول البئر في الصفحة الثالثة عشرة من الرواية ذاتها ولا يعود السارد إلى ذكره إلا في الصفحة الأربعين. ثم إن الانتقال من مقطع رئيس إلى آخر يكون في أغلب الأحيان بدون رابط سببيّ مباشر أو رابط حدثي ظاهر. إذ يدخل السارد في استطراد مبرره أحياناً اشتراك في التيمة أو الموضوع. وهو ما يوسع هذا التباعد بين نوايات السرد ويجعله سرداً بطيئاً ويقترب السرد الروائي من السرد التاريخي إذ ينشغل السارد بتفسير الأحداث وبتقديم المبررات الملائمة لها.

ولاشك أن هذا المبدأ (تباعد السرد) لا تحبّذه الرواية الواقعية التقليدية على حد رأي ف. هامون (45) الذي يعتقد أن إنشائيتها تقتضي ضرباً من الاستعجال عندما تقارب بين نوايات السرد. ولكنّه أيضاً أسلوب لا تجسمّه الرواية الحديثة التي تخلت عن الحبكة ولم تعد هذه المسألة من إشكالياتها المركزية.

3. 2 إن السارد في روايات إبراهيم الكوني كائن ورقي مستبد بالنص. فهو يروي وينقل الأحداث ويفسرها ويبررها وينظر لها. والسؤال الذي يطرح والمتعلق بالمقامات السردية هو كيف يروي السارد مروياته وعلى من يعول في سرده وما علاقة المقام السردي بزمن القصة؟.

1. 3 في كل روايات إبراهيم الكوني ثمّة مقام سردي رئيسي واحد. طرفاه سارد خارج القصة ـ غيري القصة ومسرود له ضمني. وإذا كان السارد في المدونة المحدودة التي اعتمدناها يتجلى من خلال صوته فإننا لم نلحظ حضوراً نحوياً للمسرود له. وبالتالي فإن المسرود له الضمني هو بدوره خارج القصة (ليس طرفاً في الأحداث المروية) يلتبس بالقارئ الضمني وقد يتماهى معه كل قارئ حقيقي. هذا المقام السردي ليس معيناً زمنياً أو مكانياً.

وإذا كان من الطبيعي أن يكون المقام لاحقاً للمرويات فإن المدة الزمنية الفاصلة بين زمن رواية هذه الأحداث وزمن وقوعها لا يمكن تحديدها. وإذا اعتبرنا أن زمن القصة هو زمن أسطوري فإن المدة

الفاصلة بين زمن المقام السردي (زمن رواية الأحداث) وزمن وقوعها مدة ممتدة امتدادا لا نهائياً. فعندما يتحدث السارد مثلاً في "المجوس" عن ملك الجنّ الذي يريد أن يستقر برعيته في الأرض ويبني لشتلتهم وطناً(46) لا ندرك زمن هذا الحدث ولو على سبيل التقريب وكذا الشأن في رواية السحرة عندما يقول السارد "يروي الرعاة في تادارات أن الطفل والطفلة اللذين أنجبهما آكا من جنيته الحسناء كانا توأمين.."(47) إذ لا نستطيع أن نحدد في أي زمن وقعت الحادثة. والنتيجة هي أن المدة الزمنية التي تجري فيها الأحداث لا يمكن حدّها وبالتالي فإن موضع المقام السردي الزمني في علاقته بمروياته غير ثابت. إذ يدنو أحياناً من الحدث ولكنّه أحياناً أخرى يتباعد عنه تباعدا لا نهائياً.

2.3. إنّ هذا المقام السردي الرئيسي هو المقام المركزي المهيمن. فالحكايات التي تروى يرويها هذا السارد الذي يتردد صداه كلما تقدمنا في قراءة النصّ. ولذلك لا مجال للحديث عن تعدد السردة والإشكاليات التي يطرحها كما يبدو لنا في الرواية الحديثة. ولذلك يمكن أن نقول إن المقامات السردية الداخلية أو المضمنة محدودة. فعلى سبيل المثال يتضمن مقطع الحصن من رواية "السحرة" مقاما سردياً قصيرا، سارده الراعي والمسرود لهم الرعاة وموضوع السرد حكاية "بابا" والذئب(48). كما تتضمن رواية "المجوس" مقاماً سردياً داخلياً عندما يروي الزعيم لحكماء القبيلة الروايات الثلاث المختلفة والمتعلقة بإحدى الشائعات (49). وتحوي كذلك رواية "نزيف الحجر" مقاماً سردياً داخلياً سارده أبو البطل والمسرود له البطل ذاته وموضوعه قصة الأب مع الودان(50).

ولكنها مقامات محدودة وقصيرة ولا تتيح ذاك التلاعب بين المقامات السردية وتبادل الأدوار بين المتلفظين الذي تمارسه الرواية الحديثة(51). ومع ذلك فكثيرة هي الحكايات و الأحداث التي يكون فيها السارد من الدرجة الأولى مجرد ناقل وتتضمن مقامات سردية ضمنية لا يصرّح السارد بطرفيها(السارد والمسرود له) وهي مقامات نستنتجها من عبارات على نحو "يروى أيضاً أن أصوات الطبول.. ما هي إلا نداء الصحراء الرّملية للمطر"(52) أو "يقولون أن مملكة تانس هي واو الموعودة "(53) أو "ويروى أن عواء الوداع استمرّ عاما كاملا"(54) "يروى في الصحراء أن "وانتهيط" اللئيم هو الذي أنقذ "تامدّورت" وحررها من أسر الحجر"(55)" تناقل الرعاة في الحمادة أن الساحر تنقل في صحراء الشمال(56) أو كذلك "يؤكد الرّواة" "وكثيرون أكدوا" و"ورد في السيرة القديمة"(57) "وتناقل الأجيال عن الأجيال كيف ابتعد الزعيم"(58). إنّ هذه العبارات توحي بأنّ السارد الرئيسي هو مسرود له في هذه الحكايات التي يرويها وهو مجرد ناقل لها. ولكنّ المقامات السردية المتعلقة بهذه الحكايات والأحداث مجهولة الهوية، تنسب إلى المجهول أو إلى أعوان سرديين لا يمكن التحقق من هويتهم (رعاة . رواة . أجيال . أساطير) وبطبيعة الحال والأمر على هذا النحو لا يمكن أن نتحقق من الزمن الذي سردت فيها ولا من المكان الذي فيه رويت. وكم هي كثيرة مثل هذه العبارات في المدونة التي اعتمدناها. إنّ هذا النوع من السرد والذي هو أقرب إلى السرد الخرافي يقوي حضور السارد في حكاياته ويؤكد أنه لا صوت يعلو على صوته.

3.3. ينتج عن ذلك كله أن يهيمن السرد المفرد في هذه المدونة التي اعتمدناها. فالحدث دائماً لا يقع

إلا مرة واحدة ولا يروى كذلك إلا مرة واحدة. فالسارد لا يعدد الروايات ولا يكرر رواية الحدث الواحد. لاشك ـ كما لاحظنا ـ نقرأ عبارات على نحو (يرددون ـ يروى ـ تناقل ـ الرعاة) وهي عبارات توحي بأن الحدث الواحد قد روي مرات كثيرة قبل أن يصل إلى السارد (من الدرجة الأولى). ولكن هذا الافتراض لا يتجسد على مستوى السرد. إنّ هذا النمط من السرد تحبذ الرواية التقليدية أن تنتهجه وفيه يكون السارد ـ عادة ـ مقتصداً فيروي الحدث الذي وقع مرة واحدة بدون إعادة أو تكرار. وهو في الحقيقة نوع من التواتر لا يمكن أن تستغني عنه أية حكاية تروى ولكن ميزة الرواية التقليدية في احتكارها لـه وعدم السعي إلى تنويع علاقات التواتر. وهو ما تسعى الرواية الحديثة إلى تحقيقه وجعله عنصراً هاماً من عناصر إنشائيتها(59). إن رواية إبراهيم الكوني هي رواية أحداث بالدرجة الأولى. ولذلك ينشغل السارد بالتصنيف والترتيب والتنضيد. ونظراً لغزارتها فإنه لا يجد الفرصة لإجراء لعبة تعدد الروايات. ثمّ إن غايتها الأساسية هي كتابة ملحمة الصحراء بأبطالها وحكاياتها وأحداثها الأسطورية. ولذلك يهمه أن يتقدم السرد دائماً في اتجاه بناء هذه الملحمة ولا يجد الفرصة للإعادة والتكرار اللذين ينتجان ضرباً من الشعرية الحديثة في الرواية المعاصرة وهو ما تحبّذه رواية إبراهيم الكوني.

4. إن صيغة السرد عموماً تكون حكاية أفعال وحكاية أحوال وحكاية أقوال وحكاية أفكار. والإشكالية المركزية في هذا المستوى من التحليل بعدما أثرنا طبيعة التشخيص في روايات إبراهيم الكوني عامة ولا سيما من خلال هذه المدونة المحدودة التي اعتمدناها تنحصر في هاتين المسألتين الأخيرتين.

1. 4 إنّ ما يلفت الانتباه في هذه الروايات أهمية ما يمكن أن نسميه بحكاية الأفكار. ذلك أن السارد كثيراً ما يقطع السرد ليسترسل في خطاب فكري يتعلق بالصحراء وبحياة الناس فيها كأن يقول مثلاً في "تزيف الحجر" "القلب جليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس. القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كما يهتدي التائه في الخلاء بنجم "أيدي"، كل النجوم تتحول وتنتقل وتبدل مكانها وتغيب. أما هو فيبقى ثابتا حتى الصباح" (60). أو يقول كذلك في "المجوس" "ولكن الخبراء أكدوا أن الصحراء عندما تتلثم بالعتمة والحداد فإن أكثر السحب جودا بالمطر سرعان ما تتخلى عن عزمها وتسلم الأمر للقبلي وتروي العجائز أن الخصمين الأبديين قد قاما من قديم الزمان بتقسيم الصحراء، فأصبحت الصحراء الجنوبية منطقة نفوذ القبلي وفاز المطر بالحمادة الشمالية ولم يخل الطرفان بالميثاق إلا في حالات نادرة"(61). ويقول أيضاً في "السحرة" على سبيل المثال "وإذا كان الزمان الذي يروق للشيوخ الحكماء أن يسموه حكيماً، فقد أصدق القول وأبرَّ الوعد دائماً، فإنه عايش فواجع الجدب في النجوع ورأى كيف يقترف الجوع في ا لقبائل فظائع تفوق في وحشيتها تلدّد الشمس بقطع الحجارة واستطعام ألسنة السراب لطين الحمادة الأحمر"(62).

إن خطاب السارد هاهنا يكاد يكون خطاباً مستقلاً خاصاً به. وتكاد تكون الأعوان السردية الأخرى مجرد تبرير لهذا الخطاب الفكري الذي يقوله السارد عن الصحراء ففي هذا المثال "ولكن إرادة الحياة عرفت دائماً كيف تنتصر، فغلبت الأمهات تدابير الآباء. وقد سمع جبارين السحرة يثنون على هذه الإرادة الغامضة سراً، ويعترفون أن أهل الصحراء

مدينون لها عبر الدهور بالبقاء على قيد الحياة.."(63). ينطلق السارد من إنشاء صلة بين الفكرة وبطل الرواية ولكنه سرعان ما يهمل بطله ويسترسل في خطاب فكري طويل يمتد على أكثر من ثلاث صفحات. إن هذا الخطاب الفكري المتواتر الذي يتخلل سرد الأفعال، يقدم معرفة بعالم الصحراء، أساليب عيش وثقافة وأساطير ولكنها ليست معرفة محايدة بل تتخذ في أغلب الأحيان بعدا تبشيريا. كأن السارد من أهل الصحراء يتبنى ثقافتهم ويشيد بحياتهم ولذلك يكون الخطاب الفكري مجالاً لتحليل الأبعاد الفلسفية والوجودية بل والميتافيزيقية أحياناً. وبذلك يضع الإطار الفكري العام الذي تنخرط فيه أعمال الشخصيات وسلوكاتهم. ففي هذا المقطع القصير من رواية "السحرة" قال السحرة إنها أنبل من المحبة لأن في المحبة انتظاراً لمحبة مقابل المحبة. قالوا إنها أنبل من الجود، لأن الجود صيت والصيت نفوذ، والنفوذ دائماً سلطان السلاطين في كل زمان. قالوا إنها أنبل من الفضيلة لأن الكثيرين من أهل الاعتزال رأوا فيها زلفى لسلطان الخفاء. والزّلفى رياء حتى لو كانت قربانا لسلطان الخفاء. قالت عنها أنبل من النبل لأنها نواح لا يرجى من ورائه رجاء وصلاة بلا غفران وحنين بلا وصال. قالوا إن النبل لم يسم نبلاً إلا عندما وجدت الشفقة، فلم تكن نعتا لهذه الخصلة الجليلة، ولكنها صارت هي النبل، كما جبت قبلها بقية الفضائل، فصارت محبة، وجودا وفضيلة وكل أمر كان ناموس الأسلاف به مبشرا، وله داعية" (64)، يسترسل السارد في التعليق على صفة أخلاقية من صفات بطله وردت في نهاية المقطع السابق" صورة الطفولة وحدها استطاعت أن تهز وتنتزع من صدره أنبل عاطفة عرفها الإنسان الشفقة (64). إنه إذن مقطع قائم بذاته جاء على سبيل الاستطراد هو من باب حكاية الأفكار على الرغم من أنه ينسب هذه الأفكار إلى السحر (قال السحرة . قالوا . قالوا) ولكننا يمكن أن نحذف عبارة قال السحرة ولاشيء يتغير من فحوى هذا المقطع. فهو في النهاية كلام السارد وهو يتبنى قيم الصحراويين ويبشر بناموس الأسلاف ويدعو لـه.

2. 4. وفي ما يتعلق بالمسألة الثانية، فقد لاحظنا هيمنة الخطاب المنقول في روايات إبراهيم الكوني. فلا يكاد يخلو مقطع من حوار قد يقصر ويطول. إن الأسلوب المباشر يبدو أكثر الأشكال محاكاة إذ فيه يتظاهر السارد بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصياته المتحاورة وهذا يعني أن المشاهد تكثر وأحياناً تطول شأن المشهد الذي يؤثثه الزعيم والسلطان. وهو يحتل المقطع الثانوي الأخير من الجزء الأول من رواية "المجوس". يبدأ المشهد بمقدمة تحوي وظيفة سردية تتمثل في دعوة السلطان للزعيم" لم يستغرب عندما استدعاه السلطان" ثم وظيفة وصفية عندما يصف السارد المكان في القصر الذي استقبل فيه السلطان الزعيم "استقبله في القصر، في دار واسعة، تتوسطها الأعمدة، مفروشة بالسجاد العجمي الأحمر. فوق البسط تناثرت وسائد جلدية مزخرفة بالنقوش، محشوة بالرّيش والوبر. على الجدران علقت الأدوات الحربية.. أما السرج نفسه فاستقر عند قدم العمود الحجري المركزي في قلب الدار، مزينا بالمفارش الجلدية وألبسة القماش والكتان"(65). ثمّ مجموعة من الوظائف السردية الصغرى (جلسا متقابلين . جاءت الجارية بمبخرة نحاسية . وضعت المبخرة بينهما على الفراش . تابع الشيخ خيوط الدخان..) ثم بعد ذلك يبدأ الحوار بين الرجلين وهو حوار يقطعه تدخل السارد وهو ينسب

الكلام إلى صاحبه من نوع (تكلم السلطان ـ الزعيم لم يجب ـ استمر السلطان ـ اعترف السلطان ـ مال نحو الزعيم وأضاف بلهجة غامضة ـ رفع السلطان رأسه وسأل بفضول ـ ضرب السلطان يدا بيد ـ قال السلطان بنبرة حادة). ولكنه في حقيقة الأمر يصف أوضاع الكلام والظروف النفسية الحافة بالمتكلمين ومدى الانفعال الذي يحصل عندهما. ولاشك أن السارد يدرك طول مثل هذا الحوار وثقله على القارئ ولذلك نراه يقطعه بواسطة جمل سردية قصيرة تضفي عناصر جديدة على المشهد كأن يصف دخول الجارية الثانية وهي "تحمل طبقاً نحاسياً أيضاً مليئاً باللبن"(66) وأثر ذلك في أحد المتكلمين "قال في نفسه إن هذا النحاس مصنوع من تبر تينبكتو الذي يسبكه شياطين الحدادة. فوق الطبق استقر وعاء شاي نحاسي (وربما ذهبي) وكوبان من الزجاج مملوءان بالرغوة إلى منتصفهما.."(67). أو يصف حركة يؤديها أحد المتكلمين تساعد على تحديد هويته وعقيدته الاجتماعية (استدار ليواجه الزعيم فانحسر لثامه الأزرق عن صدره، فبرزت القلادة الأسطورية المضفورة بالسلسلة الذهبية الكثيفة. في نهاية السلسلة، فوق السرة، تدلى المفتاح السري، تعلوه نقوش سحرية.." (67). وهو أسلوب كثيراً ما يتكرر (68). وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن الخطاب المسرد أو المروي يقل في هذه الروايات التي اعتمدناها. وهو خطأ أبعد الحالات مسافة عن المحاكاة وأكثرها اختزالاً فقد نعثر على عبارات مثل "قال لها كلاماً كثيراً من هذا النوع وارتكب تخطأ قاتلاً فنسي أن ينبه الفتاة (التي كانت مفتونة به) إلى أنه استعار النصّ من معجم البوذيين، فكانت النتيجة أن اتهمته بالجنون وتخلت عن عشقه"(69)، وفيه يسرد الراوي حواراً مفترضاً بين البطل والفتاة ولكنها ظاهرة فنية محدودة جداً.

5. ومع ذلك ثمة ظاهرة فنية حداثية تميز روايات إبراهيم الكوني وهي ظاهرة العتبات النصية. وكم هي كثيرة في روايات إبراهيم الكوني تلك النصوص القصيرة التي تسبق المقاطع السردية. إذ لا تكاد تخلو رواية من روايات المدونة من مجموعة من العتبات واضعها المؤلف هذه المرة وليس السارد. تمثل هذه العتبات النصية المرجعية الفكرية التي يعتمدها الكاتب في تأليف أعماله الروائية وهي مرجعية فكرية واسعة ومتنوعة. فهي نصوص دينية من القرآن الكريم والعهد القديم وإنجيل متى وإنجيل يوحنا وهي مصادر أدبية عربية قديمة (النفري ـ الحلاج ـ أبو حيان التوحيدي ـ ابن خلدون ـ ابن سينا ـ الجاحظ ـ ابن حوقل ـ المسعودي ـ ابن رشد ـ أبو منصور الثعالبي) ومصادر ثقافية أوروبية قديمة وحديثة (الشاعر الروماني أوفيديوس ـ هيرودوت ـ سوفوكليس ـ توماس مان ـ دانتي ـ جون شتاينبك ـ إدجار آلان بو) وهي دراسات تتعلق بالحضارة الليبية الإفريقية عامة (أوغستو توسكي "الطيور الليبية" ـ ابن فضل الله العمري "مملكة مالي وما معها" ـ هيرودوت "التاريخ") ودراسات في علم الإناسة (هنري لوت "لوحات تاسيلي" ـ روبارت موزيل "إنسان بدون خصال") وبعض أساطير الهنود الحمر نقلا عن جيمس فريزر ـ من أسطورة الطوارق)

ونصوص صينية قديمة وبعض المؤلفات الفلسفية (نيتشه "هكذا تكلم زاردشترا"). إنّ ما يلفت الانتباه حقاً كثرة هذه النصوص القصيرة المجتثة من نصوصها الأصلية والتي جاء بها المؤلف وانتقاها لتخدم مروياته أو مواضيعه السردية. إنّ تواتر هذه النصوص يتيح للباحث في هذه الروايات قراءة أفقيه تمكنه من تحديد الرؤية الفكرية التي يتبناها إبراهيم الكوني مؤلف هذه الروايات وهي رؤية خارجة عن السرد ولكنها تعانق رؤية السارد. وإذا أمكن أن نقول إنّ واضع هذه العتبات وداعيها هو المؤلف فيمكن أن نقول إذن إنّ رؤية المؤلف الفكرية تتطابق مع رؤية السارد.

1. 5 عندما ننظر في عتبات النصّ داخل الرواية الأولى التي كتبها إبراهيم الكوني نجدها تحوم حول مجموعة من الأفكار الرئيسية منها مأساة الإنسان الثانية وهي قصة قابيل وهابيل والنصّ مقتبس من العهد القديم ـ سفر التكوين ـ الإصحاح الرابع وفيه تركيز على لعنة الإنسان عندما أدرك الربّ حجم المأساة فلعن قابيل القاتل "فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها. تائها وهارباً تكون في الأرض" ومنها البعد الأسطوري للحياة والكون من خلال حقيقة قرآنية" وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم" والحياة البدائية التي تعيشها بعض القبائل الصحراوية في جنوب ليبيا" في جنوب ليبيا أعالي النسامونيين، يعيش الجرامنت في بلاد غنية بالوحوش، وهم قوم يهربون من الناس يخشون مخاطبتهم، لا يستعملون أي سلاح ولا يعرفون الدفاع عن النفس، ومنها مأساة أوديب كما يرويها سوفوكليس "يتسكع في الأدغال بين شقوق الجبال ـ مثل ودان أنهكته الأحزان ـ يريد أن يفلت مما كتب ـ في اللوح المحفوظ ـ ولكن تظل نبوءات القدر ـ تحوم فوق رأسه أبد الدهر "وانقراض التقوى والنص من العهد القديم" خلص يا رب لأنه قد انقرض التقى، لأنه قد انقطع الأمناء من بني البشر". إنّ هذه النصوص عندما تقرأ قراءة أفقية نستنتج أنها تحدد رؤية المؤلف الميتافيزيقية للوجود. إنّ الحياة كما نعيشها الآن نجسة بسبب التباس الروح بالرغبات الجسدية والمادية. ووظيفة المبدع هي العودة إلى أعماق الإنسان الميتافيزيقية بحثاً عن النقاء وتجسيداً لحرية النفس واستقلالها عن الجسد والمادة. وبذلك يحقق الأبدي في أنبل معانيه. وتلك هي المهمة التي يسعى أبطال روايات الكوني إلى أدائها وهم يغامرون في رحلتهم الأبدية المأساوية.

2. 5 إنّ عتبات الروايتين الأخريين لا تخرج عن هذه الفكرة المركزية. ففي "المجوس" يمكن أن نقرأ "الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال. تذهب دائرة دورانا وإلى مداراتها ترجع الريح (العهد القديم ـ سفر الجامعة). ـ "إياكم والأنبياء الكذبة، يأتونكم بثياب الحملان وهم ذئاب خاطفة (إنجيل متى)" ـ "عجن الإله جسد الإنسان من الطين وصعد إلى السماء كي يعود له بالروح لإحيائه، تاركا خلفه الكلب لحراسة البدن أثناء غيابه، في هذا الوقت جاء إبليس ونفخ في الكلب ريحاً باردة فخدرته. دثره في غطاء من فرو حتى يضعف يقظته، ثم بصق على بدن الإنسان وغمره بالقاذورات إلى حد جعل الإله يشعر باليأس لاستحالة تطهير الجسد من العفن الشيطاني. من هنا قرر الإله أن يقلب جلد الإنسان ويجعل ظاهره في باطنه. هذا هو سبب عفونة باطن الإنسان (من أساطير الهنود الحمر).

وفي "السحرة يمكن أن نقرأ كذلك" توعدوا السماء

باللعنات . كفروا بالأصل البشري، باليوم، بالساعة . باليد، بالنطفة التي خلقتهم (دانتي، الكوميديا الإلهية)" "لقد كانت الصحراء دائماً وطن الرؤى السماوية (روبرت موزيل)" نحن نخطئ إلى حد الجنون عندما نعتقد أن الإنسان، في حياته الحاضرة أو الآتية يعني في الكون شيئاً أكبر من ألواح الوديان الحجرية التي يعاندها ويعاملها بالاحتقار، رافضاً أن يرى فيها الروح لمجرد أنه لا يلاحظ حركة هذه الروح (إدجار آلان بو)" قال، ففعلت وعدت إلى موضعي الذي كنت أراه منه. فأقبل يخرج ما شاء الله تعالى ثم أخذ (الجرذ) دينارا فأدخله، فلما عاد ليأخذ ديناراً آخر فلم يجد الدينار، أقبل يثب في الهواء، ثمّ يضرب بنفسه الأرض حتى مات (الجاحظ)".

إنّ هذه الأمثلة وهي كثيرة تتصل بدورها بهذا العد الماورائي لحياة الإنسان. وبهذا الصوت البشري الذي يدعو إلى حياة روحية نقية متجردة من دنس المادة والعلاقات البشرية الدنيئة. وهذه الدعوة لا نجد صداها إلا بالعودة إلى الطبيعة والحياة البدائية بعوالمها الروحية والأسطورية والسحرية وهو ما يشكل المضمون السردي في روايات إبراهيم الكوني.

بيد أن عتبات النص تقرأ بدرجة أولى قراءة عمودية. ولذلك فهي تكون مداخل خطابية لمقاطع الرواية. ومن الجدير بالملاحظة أنّ هذه العتبات . على كثرتها . لا تغطي كامل مقاطع الروايات التي تحدثنا عنها سابقاً. فهي تظهر عند مقطع معين وتختفي عند مقطع آخر. وهي في ظهورها وانقطاعها لا تخضع لتصور معين أو تنظيم خاص. ويبدو أنها رهينة المضمون السردي لهذا المقطع أو ذاك.

ذلك أن ذاكرة المؤلف الثقافية تحضر وتغيب ولا تستجيب بالضرورة لكل مضمون سردي.

إن العتبتين النصيتين الأوليين اللتين ظهرتا في الرواية الأولى "نزيف الحجر" هما بمثابة مدخل خطابي للرواية كلها. العتبة الأولى آية قرآنية من سورة الأنعام "وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم" والعتبة الثانية نصّ ديني كذلك مقتبس من سفر التكوين . الإصحاح الرابع وهو متعلق بقصة قابيل وهابيل. والعتبتان تترجمان المضمون السردي برمته في هذه الرواية.

فالعتبة الأولى تعرض رؤية للكون لا تميز بين الإنسان والحيوان. وهذا يعني أن الحيوان لا يقل قداسة عن الإنسان، وهذه الرؤية تتصل بالمضمون السردي في الرواية. فحبكة الحكاية تقوم أساساً على قداسة الودّان، فهو حيوان مقدس له بالإنسان البدائي علاقة وجودية. ويكون موضوع صراع بين أسوف، الرجل البدائي الذي لم ينخرط في المدينة والحضارة المادية وبين قابيل المدني المنهج، آكل اللحوم الجشع. والعتبة الثانية تكاد تكون لائحة للرواية كلها. ذلك أن الحكاية يمكن أن تكون إلى حد بعيد تشخيصاً لهذا النص الديني. فإذا كان قابيل قد قتل أخاه في النص الديني، فكذا فعل قابيل الرواية (هكذا سمى السارد هذا المدني المتهمج، عندما قتل أخاه الإنسان أسوف. "ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة . لا يشبع

ابن آدم إلا التراب"(70).

3. 5 كذلك تظهر في رواية "السحرة" عتبتان نصيتان هما بمثابة مدخل خطابي للرواية كلها. العتبة الأولى مقطع من كتاب "زهرة السوسن" لهرمان هيشه "كل ظاهرة فوق الأرض رمز. وكل رمز هو بوابة تلجها كل روح اكتسبت قابلية التسلل في أحشاء العالم، حيث أصبح أنا وأنت، النهار والليل، كلا واحد. يتصادف هنا وهناك، في طريق الحياة، أن تعترض الإنسان بوابة مشرعة، كما يحدث أن تراود الإنسان فكرة أن كل شيء جلي هو رمز. وفي مكان ما وراء هذا الرمز تقيم الروح والحياة الأبدية. ولكنّ قليلين جداً أولئك الذين يلجون هذه البوابة ليرفضوا الجلي الجميل في سبيل واقع الأحشاء الشفّاف" والعتبة الثانية جملة من رسالة يوليس الثانية إلى أهل كورنثوس" نحن غير ناظرين إلى الأشياء التي ترى، بل إلى التي لا ترى. لأن التي ترى وقتية وأما التي لا ترى فأبدية". ولا يخفى أن موضوع العتبتين واحد هذه المرة. ومفاده أن الحياة ظاهر وباطن وأن الظاهر يخفي الباطن وأن حقيقة الإنسان في حياته الروحية الأبدية. إنّ هذه الفكرة المركزية ستسردها الرواية في الحكاية التي ترويها فالبطل الروائي "بورو" سيعيش تجربته الوجودية وهو يعبر الصحراء ليكتشف في النهاية ذاته الحقيقية عندما "هتف بصوت عال.. أبي.. هذا أنا أخيراً."(71) بيد أنّ المؤلف لا يلزم نفسه دائماً بمثل هذه المداخل الخطابية فروايته الشهيرة "المجوس" على سبيل المثال لا تبدأ بعتبة نصية ولكن العتبة الأولى تظهر تحت عنوان المقطع الأول من القسم الأول "القبلي" ونصها من العهد القديم ـ سفر الجامعة" الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال. تذهب دائرة دورانا وإلى مداراتها ترجع ا لريح" وهي تتصل اتصالاً وثيقاً بالمحتوى السردي للمقطع المذكور فكما الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال جاءت الأميرة "تينيرى" من آير (الجنوب) لتستقر في الحمادة (الشمال). وبالتالي تصبح علاقة العتبة النصية بمتنها علاقة بلاغية استعارية. وكذا الشأن بالنسبة إلى المقطع الموالي في هذه الرواية. فالمؤلف يضع عتبة نصية للمقطع الذي يحمل عنوان "شيخ الطريقة" والعتبة هي "إياكم والأنبياء الكذبة، يأتونكم بثياب الحملان وهم ذئاب خاطفة "(من أنجيل متى). والاستعارة واضحة جلية تتصل بالفقيه القارئ، موضوع المقطع السردي وقد جاء يدعي التقوى والصلاح ليتحول إلى زعيم سياسي يتعامل بالتبر ويتحكم في الرقاب. ولكن مثل هذه العتبة تحمل موقفاً مسبقاً مع الشخصية الروائية وتوحي بمصيرها. إذ سيكشف القارئ والشخصيات الروائية معاً أن الفقيه كان كاذباً وقد انتهى إلى الهلاك شأن كل الأنبياء الكذبة.

كذلك يتشح المقطع الأول "بورو" من رواية "السحرة" بعتبة طويلة نسبياً من مقدمة ابن خلدون تتعلق بوصف حياة البدو وطريقة معاشهم "وأما من كان معاشهم في الإبل فهم أكثر ظعنا وأبعد القفر مجالاً، لأن مسارح التلول ونباتها وشجر ها لا يستغني بها الإبل في قوام حياتها عن مراعي الشجر بالقفر وورود مياهه الملحة والتقلب في فصل الشتاء في نواحيه فراراً من أذى البرد إلى دفء هوائه، وطلبا لماخضِ النتاج في رماله، إذ الإبل أصعب الحيوان فصالاً ومخاضاً وأحوجها في ذلك إلى الدفء، فاضطروا إلى إبعاد النعجة، وربما زادتهم الحامية عن التلول أيضاً فأوغلوا في القفار عن الضعة منهم، فكانوا لذلك أشدّ الناس توحشاً". وإذا كانت العتبة النصية تتحدث عن أهمية الإبل في حياة البدو فإن

المضمون السردي في المقطع المعني يتصل اتصالاً مباشراً بالإبل وأهميتها في حياة "بورو"والقبيلة التي يعيش فيها "لأنه خرج من جوف قريني البعير، فهو أدرك سراً آخر برغم صغر سنه، فهم بدون أن يستعين بعقول الكبار أن الجمل، أو الحوار الصغير هو قرينه أيضاً. اكتشاف السرّ بدأ بكلام غامض سمعه من العقلاء عندما يتسامرون في الأمسيات، ماذا نساوي بدون إبلنا؟ الإبل هي الحياة، بها نتعيش، وهي نركب، وبها نستعين"(72). ونذكر مثالاً ثالثاً من رواية "نزيف الحجر". فمقطع "ثمن العزلة" تسبقه عتبة نصية من لوحات تاسيلي لهنري لوث" ويتشاءم أهالي تاسيلي من صيد الموفلون (الودان). فيتمتم الصياد بالتعاويذ السحرية ويضع حجراً على رأسه. ويتقافز على أربعة قبل أن ينطلق في رحلة الصيد. "فالعتبة هنا تمهد للمضمون السردي في المقطع إذ يهلك أبو أسوف لأنه لاحق ودانا بغية اصطياده "لقد كسر الحيوان المسكون رقبته كما كسر هو يوماً رقبة ذلك الودان الذي انتحر"(73).

إن الخلاصة التي نريد أن نؤكدها هي أن القراءة العمودية للعتبات النصية في علاقتها بالمقاطع السردية تكشف أنها تبني علاقة عضوية بمضمونها السردي وهذه العلاقة تتنوع من مقطع إلى آخر ومن رواية إلى أخرى.

6. إنّ الخلاصة النهائية التي يخرج بها البحث وهو ينظر في التقنيات السردية التي وظفها إبراهيم الكوني في أعماله الروائية التي حللناها هي أننا إزاء تجربة في الكتابة تختلف عن أهم التجارب الإبداعية التي تمثل نقاط تحول في مسيرة الرواية العربية الحديثة. وإذا اعتبرنا التجريب الفني أهم ما يميز حداثة الرواية العربية المعاصرة أمكن لنا أن نجزم أن رواية الكوني ليست رواية تجريبية. إذ لا تتبنى مقولات الحداثة الروائية تبنيا كاملاً. لاشك أن مؤلف "المجوس" اعتنى بظاهرة التقطيع عناية خاصة وعدد الحكايات داخل الحكاية الكبرى في كل رواية من رواياته. ومال إلى ضرب من تقطيع السرد. وأكثر من العتبات النصية. وهي كلها ظواهر حداثية في كتابة الرواية المعاصرة إلا أنه كان إلى جانب ذلك أميل إلى إعادة صياغة تقنيات في السرد تميز الرواية التقليدية.

ولعل أبرز هذه التقنيات ما يتعلق بوضع السارد ورؤيته ووظيفته وبطبيعة الحكاية التي يرويها، فهي حكاية لا تخلو من حبكة، وهي حكاية تنشد الكلية إضافة إلى طبيعة الشخصيات الروائية التي أعاد سلطتها داخل النص الروائي وقد تضخمت بأعمالها الأسطورية. نضيف إلى ذلك كله استبدال المرويات المعروفة في الرواية العربية المعاصرة بمرويات جديدة غير مطروقة بصفة كافية. وهي تتعلق بالصحراء باعتبارها فضاء للأحداث المروية وبالأسطورة باعتبارها رؤية للكون والحياة استطاع المؤلف أن يوظفها في أقصى طاقاتها الإبداعية. وإذا أكدنا على أهمية الخطاب الأيديولوجي الذي يحمل بعداً ميتافيزيقياً وقد هيمن على رواية إبراهيم الكوني، وبعداً سياسياً يتمثل في الدفاع الخفي عن ثقافة الطوارق باعتبارهم أقلية سياسية وثقافية في الصحراء الكبرى، أمكن القول إننا إزاء ما يمكن أن نسميه بما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة. إنّ رواية الكوني هي رواية ما بعد الحداثة ويمكن أن نختزل سماتها في الملاحظات التالية.

عودة السرد إلى تماسكه.

عودة السارد إلى ممارسة سلطته.

استبدال المرويات السائدة بمرويات جديدة.
هيمنة الخطاب الأيديولوجي.

توظيف السرد للدفاع عن ثقافة الأقليات.

الهوامش:

1) المجوس، الجزء الأول، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1992، ص.9
2) السحرة، الجزء الأول، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1995، ص .13
3) نزيف الحجر، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 1990، ص.9
4) المجوس، الجزء الأول، ص .131
5) السحرة، الجزء الأول، ص .377
6) المجوس، الجزء الأول، ص .39
7) السحرة، الجزء الثاني، ص .11
8) انظر كتابنا في "نظرية الرواية" منشورات سيراس، تونس 1996، ص 147 . .148
9) أيان واط، الواقعية والشكل الروائي في "الأدب والواقع" كتاب مشترك، تعريب عبد الجليل.
10) ؟؟؟؟؟؟؟ للطباعة والنشر، مراكش 1992، ص .34
14) يبدو البرنامج السردي باعتباره نمط تبدّل حالة منطلقاً لصياغة نظرية وإجرائية لأشكال الفعل البسيطة والمركبة وهي سابقة لإدراجها في عالم زمكاني مخصوص انظر.
Semiotique. Dictionnaire raisonne de la theorie du langage.
15) المجوس، الجزء الأول، ص .28
16) المصدر ذاته، ص 216 . .217
17) المصدر ذاته، ص .225
18) المجوس، الجزء ص 310 . .311
19) المصدر ذاته، ص .318
20) انظر السحرة الجزء الثاني، ص 251 وما بعدها.
21) المجوس، الجزء الثاني ص .91
22) السحرة الجزء الأول، ص .26
23) المصدر ذاته، ص .246
24) المصدر ذاته، ص، 470 . .471
25) المصدر ذاته، ص .548
26) المصدر ذاته، ص .430
27) نزيف الحجر، ص .43
28) المصدر ذاته، ص .115
29) المصدر ذاته، ص .9
30) المصدر ذاته، ص .14
31) المصدر ذاته، ص .19
32) المصدر ذاته، ص .25
33) المصدر ذاته، ص .16
34) المصدر ذاته، ص .17
35) المصدر ذاته، ص .23

36) المصدر ذاته، ص .41
37) المجوس، الجزء الأول، ص .56
38) المصدر ذاته، ص .68
39) المصدر ذاته، ص .72
40) السحرة، الجزء الأول، ص .21
41) المصدر ذاته، ص .22
42) المصدر ذاته، ص .33
43) المصدر ذاته، ص .54
44) نزار حبوية، المساءلة والتأويل في الفكر والأدب دار الإتحاف للنشر، 2004، ص .59
45) راجع الكتاب المشترك، الأدب والواقع وبالخصوص مقال ف. هامون.
46) انظر المجوس، الجزء الأول، ص .51
47) انظر السحرة، الجزء الأول، ص .159
48) المصدر ذاته، ص 122 . .123
49) انظر المجوس، الجزء الأول، ص .274
50) انظر نزيف الحجر، ص .29
51) انظر كتابنا، سحر الكتابة، مركز الرواية العربية .2005
52) المجوس، الجزء الأول، ص .14
53) المصدر ذاته، ص .281
54) المصدر ذاته، ص .300
55) السحرة الجزء الأول، ص .180
56) المصدر ذاته، ص .295
57) المجوس، الجزء الأول ص .106
58) المصدر ذاته، ص .323
59) انظر كتابنا سحر الحكاية ص 130 وما يليها.
60) نزيف الحجر، ص .27
61) المجوس، الجزء الأول، ص .14
62) السحرة، الجزء الأول، ص .82
63) المصدر ذاته، ص .111
64) السحرة الجزء الثاني، ص 114 . .115
65) المجوس، الجزء الأول، ص .343
66) المصدر ذاته الصفحة ذاتها.
67) المصدر ذاته، ص 347 . .348
68) انظر على سبيل المثال المقطع الثاني عشر من السحرة، الجزء الثاني ص 39 وما يليها.
69) نزيف الحجر، ص .125
70) المصدر ذاته، ص .155
71) السحرة، الجزء الثاني، ص .432
72) السحرة، الجزء الأول، ص .32
73) نزيف الحجر، ص 38.

112

ساحات

المكتبات

نبيل السهلي

كانت فلسطين وما تزال جزءاً من الحضارة العربية والإسلامية التي تبوأت فيها المكتبات مكانة مرموقة في تاريخ الحضارة الإنسانية، وتشير بعض الدراسات الحضارية والتاريخية إلى عدم وجود تاريخ محدد وقطعي لبداية إنشاء المكتبات في فلسطين ومدنها المختلفة، في حين تؤكد دراسات أخرى إلى أن بروز ظاهرة المكتبة قد تبلور منذ الفتح العربي الإسلامي، وأخذت تلك الظاهرة تتطور لجهة توسعها وتزايد الاهتمام بالتعليم، وبالكتاب الذي اعتبره الشاعر المتنبي خير جليس في الزمان.

سنلقي الضوء في عرضنا المبسط على اتجاهات تطور المكتبات في فلسطين خلال الفترة العثمانية وفترة الاحتلال البريطاني، وصولاً إلى فترة الاحتلال الإسرائيلي التي تمتد منذ عام 1948 وحتى عام 2006، وفي هذا السياق تشير الدراسات التاريخية والحضارية بأن فلسطين شهدت كباقي بلاد الشام ظروفاً متغيرة ومتسارعة، حيث تغلغل وتعاظم الاستعمار فيها، واتخذ أشكالاً من السيطرة والتهميش الاقتصادي والسياسي والثقافي. وفي الجانب التاريخي نرى أن الدولة العثمانية قامت بمحاولات إصلاح في مجال التعليم في كافة أماكن سلطاتها بما فيها فلسطين، وأصدرت قانون في عام 1856 يدعو إلى نشر التعليم الإلزامي، وأخذت مدارس الدولة تنتشر في فلسطين، وتبع ذلك ازدياد عدد الطلاب في كافة المدن الفلسطينية، وتم إنشاء معاهد آثار في فلسطين، كما تم تأسيس عدد من المكتبات التابعة لتلك المعاهد، وبدأت الصحف تنتشر بعد عام 1908، وارتفعت وتيرة الاتصالات الثقافية بين فلسطين وأوروبا، حيث ساعد في

ذلك تلقي العديد من العرب الفلسطينيين التعليم في معاهد أوروبية، وقد أسس على خلفية ذلك عشرات المكتبات في فلسطين، وكان من أهمها المكتبة الأحمدية التي أنشئت في جامع الجزار في مدينة عكا على الساحل الفلسطيني سنة 1196 هجري الموافق لسنة 1781 ميلادي، فضلاً عن مكتبة جامع يافا الكبير في سنة 1227 هجري الموافق لسنة 1812 ميلادي، لكن الأهم كانت المكتبة الخالدية في مدينة القدس التي تمّ إنشاءها في عام 1900 ميلادي، وهناك مكتبات تم تأسيسها في مدينة غزة وغيرها من المدن الفلسطينية، ومن الأهمية الإشارة إلى أن المكتبات الأجنبية التي تم إنشائها عبر الإرساليات في فلسطين ساعدت في أواخر العهد العثماني في إدخال مبادئ تنظيمية في العمل المكتب، لكن بقيت تلك المكتبات الأوروبية حكراً على بعض الأوروبيين والمستشرقين، وبالتالي كان تأثيرها ضعيفاً بين العرب الفلسطينين ومحدوداً.

وفي عام 1917 وقعت فلسطين تحت الاحتلال البريطاني، هذا الاحتلال الذي أحال مباشرة شؤون تعليم الطائفة اليهودية في فلسطين إلى الوكالة اليهودية، في حين أبقى شؤون التعليم العربي تحت سيطرته، وقد ساعد ذلك على قيام إسرائيل على 78 في المائة من مساحة فلسطين التاريخية، وقد توضح خلال فترة الاحتلال البريطاني النقص في مجال التعليم الرسمي خاصة في مجال المكتبات المدرسية وفي المكتبات الأخرى، ففي العشرينيات ظلت عشرات المدارس الفلسطينية دون مكتبات، وكانت الكتب غير مناسبة للتلاميذ، ولم تخصص سوى لاستعمال المعلمين، فضلاً عن ذلك لم تخصص سلطات الاحتلال البريطاني غرف للمكتبات المدرسية، ويشار إلى أنه لم تفتح أية مكتبات عامة للجمهور العربي الفلسطيني سواء من قبل حكومة الانتداب أو البلديات طيلة فترة الاحتلال البريطاني (1917 . 1948) وبهذا توضحت سياسات بريطانية الرامية إلى تجهيل الشعب الفلسطيني للانقضاض على أرضه واحتلالها ومحاولة طمس هويته.

لكن ذلك لم يمنع من بروز ظاهرة المكتبات العربية الفلسطينية الخاصة في مدن فلسطينية عديدة في القدس ويافا وحيفا والناصرة وعكا وغيرها من مدن فلسطين التي كان فيها العلم متطوراً مقارنة بباقي المدن غير المذكورة، ورافق ذلك إنشاء مكتبة خاصة ببعض دوائر سلطات الانتداب البريطاني، مثل مكتبة دائرة الإحصاء، ومكتبة العدل العليا، ومكتبة دائرة الزراعة، والأهم كان إنشاء مكتبة متحف الآثار الفلسطيني التي تم إنشائها في عام 1935، واحتوت المكتبة على سبعة عشر ألف كتاب بلغات متنوعة، ومتخصصة في التاريخ والآثار على وجه التحديد، ومن أهم المحتويات مخطوطات البحر الميت ولها قيمة أثرية وتاريخية فائقة.

وبعد نكبة 1948 صادرت إسرائيل وسيطرت على مئات المكتبات الفلسطينية العامة وآلاف المكتبات الخاصة، وكذلك فعلت بعد احتلالها للضفة الغربية وقطاع غزة، وفي الأراضي المحتلة عام 1948 لا يوجد للأقلية العربية هناك مكتبات عامة خاصة بها، ولكن بفعل الوعي العربي وظهور الأحزاب العربية في إسرائيل قد تكون هناك عملية توسع في مكتبات ومراكز بحث وصحف عربية مثل صحيفة الاتحاد والصنارة، وكذلك مواقع إلكترونية مثل موقع عرب 48 وموقع الحركة العربية للتغيير وغيرها، وشهدت الضفة والقطاع بعد إنشاء السلطة الوطنية الفلسطينية في عام 1994 تأسيس وانطلاق العديد من المكتبات الجديدة وبتقنيات حديثة نسبياً مقارنة بالمكتبات التي كانت سائدة أبان الاحتلال الإسرائيلي، وقد رافق ذلك إنشاء عشرات المدارس والجامعات الفلسطينية والصحف الحزبية وغير الحزبية، وفي هذا السياق يذكر أن إسرائيل اتبعت سياسات ممنهجة خلال فترة انتفاضة الأقصى محاولة لتجهيل الشعب الفلسطيني، فدمرت أكثر من عشر مدارس مع مكتباتها وكذلك ثمة مخاطر من آثار الجدار العازل على مستقبل الوضع التعليمي في الضفة والقطاع، حيث ستنعكس عملية الانتهاء من بناء الجدار على حياة الفلسطينيين الاقتصادية والاجتماعية الثقافية وبالتالي لن تشهد الأراضي الفلسطينية نهضة نوعية ملحوظة في المدى المنظور في مجال بناء وتطور المكتبات، الأمر الذي يتطلب جهداً عربياً على المستوى الرسمي والشعبي للحد من آثار الجدار العنصري وآثاره المدمرة على الثقافة والتعليم في الأراضي الفلسطينية.

114

تقاسيم عصرية
على مكابدات المعري

خالد أبو خالد

طال الطريق.. وأقفرت مدن.. سيصعدني النخيل لكي يكابد . ما أرى . صادقت قوليَ لم تجادلني البلاغة.. أو تضيعْني الرؤى.

ما ضيعت من اختلافي في الذي اتفقوا عليه.. تغامرُ الرؤيا فيُتَّهَمُ اغترابي...

قاطعت ما اصطلحوا عليه.. وقيل منشقٌّ.. وساروا في جنازته ضحايا..

. أهي الكراسي في الكوارث... والكوارث في الكراسي...؟

. تلك أسئلتي ظماء.. في الأوابد.. والنحاسِ...

مشيت منفرداً بها .. وأضفت للأيام موسيقى...

وللشجر المدمى من نزيفي.. أصهر المعنى

فتندمج الوقائع.. بالرسائل.. في القصائد..

ثروتي... فرح صغير.. لا أتاجر بالمدائح.. والمآسي.. والمراثي...

أشتري ماس المرارة... مرة لأرى طفولتي الشقية... مرة لأرى البلادَ..

وكيف تختصر البلاد بكأس خمر.. ثم تشرب في الأماسي..

/ هذا جناه/ القادمون مع الغزاة.. / وما جنيت / سوى دم آخيته... ما بين دجلة... والفراتْ...

ماذا تقول غصون أوراقي.. التي احترقت على صدر العراقْ..

غادرته.. وحملت من أشلائه.. قلق النباتِ..

سَقَطْتُ من أعلى القصيدةِ...

. نهر من الفوسفور ينتهك السماءْ.

نار على عينيَّ . أعمى مرة أخرى . أصارع في الرداء إذا مشيت إلى الكتابة... لا رفيقٌ منصت.. أو خيمة... لا نخلة تعطي ... ولا سلوى ستؤنس لي طريقي.. لا أحدْ...

وحدي على الجسر المدمر... في الجسدْ

وحدي.. ويقلقني نعاسي...

هذا فراغ الروح من لغة القصائد ... والقصائد لا تجيب ... ولا تجيء.. وليس من سفر إليها...

أغلقتْ جهةٌ عليَ.. فأُغلقتْ كلُ الجهاتِ

تهجأتْ رئتي السماء... لكي أرى...

غامرت في الزمن البخيل... بلا مرايا... أو ولدْ

يتضامن الأعراب . من عجز . معي... يتبعثرونَ

على خرائطهم بقايا.. أو سبايا.. وانتهوا

بددا على تيه النوايا...

هل قلت: تطردني الظلال... فطاردتني؟...

قلت تطردني الكلاب... فمزقتني...

هاجرت كتبي إلي... فغربتني...

هاجر الشعراء من موت خيالي إلى

ترف التصوف... في الزوايا...

صوَّتَ الوراق في النسَّاخ... من وجعي.. وغابا...

ما تبقى في المتاحف سوف يصرخ باللصوص... صرخت . لا أحد . ستصرخ بي الجداريات.. ألواح الكتاب... صرح بابلَ...

مكتبات الحكمة الأولى... حمورابي... الشرائعُ... نينوى... صرختْ جميعاً... فانقذفت إلى

الخرابْ...

يا أيها الوراق.. صوِّرني.. ورتب سيرتي..

يا أيها النساخ.. أسقط من رسائلي التوجع.. والتفجعَ...

صوت أحبابي يئن على الربابْ...

علقت آخر ما تبقى فوق ظهري.. وانتشرتُ...

صراخ مكتبتي يلاحقني... يصارع ما يشاع على الجرائد والإذاعة والحكايا...

شجر من (الرند) الغريب... يمر بي كصدى الرسائلِ...

يكتب السرطان سيرته على شكل الطوائف... والعشائر

والجيو

شِ...

. هنا أموت... ولا أموتْ...

يا أيها الشهداء... لو أني أموت....

يا ليل... يا ليلي الأخير... لأنت أول من أنادي... أنت آخر من أنادي...

ناحت عليَّ حمائم الصفصاف في الطقس المعادي...

صحت يا أمي الحزينة... واتكأت على السوادِ...

فدلني المطر البعيد إلى المعرّة..

طارت على دمي المسجى... في المجرة...

صاحت تناديني... التفت إلى القصيدة... في شمال سريرتي..

فلمحت قبرا... قلت قبري شاهدٌ

إني البريء... من البراءة... والخطايا...

ينحني عنقي لقلبي... لم يساورني إلى ذهبٍ... غرامٌ...

ثم لم أسجد على الصحراء... للصنم المزين بالنذور... ولم أفاوض... أو أساومْ

صدقت رؤاي... وما رأى أحدٌ سوايَ

فهل بكيت... وما بكيت... وهل رميتُ... وما رميتُ

فلم تحاورني بلادي...

إنني أبصرت ما لم تبصر الكلمات... ما لا يبْصرُ الناجون... والعرّاف... والآتونَ...

في صبري المديد أسير منفرداً... ومكسور الجوادِ...

رحلت في حلمي الجنوبي المثابرِ...

قلت يصعدني... فأصعده... تجاوزتُ البوادي...

سرت في ضوئي... وتتبعني القوافلُ...

سرت فيها سيدا... كدم الشهيد إلى الحمامْ...

ما ردني صوت قصي... خلبي... في الصدى...

تقاسيم عصرية
على مكابدات المعري

سأذود عن روحي التفاؤل... والتشاؤم...

داولتْ حزني الرمال... وكنت أهجس بالجنوبِ... وبالجبال... وبالرجالِ...

تصاعد الفرح المخبأ في دمي... فهتفت للآتي... وما صدئ الغمامُ...

أعود وحدي... أو رهينا... للذي يأتي...

ويأتي في... الظلامْ...

في حكمتي قفلٌ ... ومفتاحٌ .. ودارْ

في حكمتي... حفرٌ وتنزيلٌ... لمن يدري... ولا

يدري... على أرض الشآمْ..

سغب سؤالي... يكتسي بالصمت... أو طيريْ... يهاجر في قباب المكتباتِ...

سدى يقشش في المسافر... والمحاصر... في المكانْ...

وجدي.. يعذب وجدهُ...

فهل احتكمت إلى مجاز النهر... محتضراً لأبحث عن مداي..؟

هل احتكمت إلى بنات القهر... فاحترقت

يدايْ...

غابت علامات النهار... فَقَدْتُ ظلي إذ دخلت مشتتا مدن الغبار. فلم تجدني

أو أجدها...

. يا أم بادية الظباء... وحزن أمي... والحنين . إلى الفضاءْ .

أنتِ التي حفظتْ شجون قصيدتي...

. لو أنني كُفِّنتُ في بغداد... في دمها الأخير...

وكان أجدى... أن أقايض ما رأيت... وما كتبت... وما حفظت.. وما عرفت... بمن

تشظى في الحواري... من صغارْ...

يبس البكاء.. على البكاء... وما عصرت من الغناء على رغيفي...

هاجرتْ مني عناقيد الكلام إلى السبات...

غادرت نكبتيَ الجديدة في المسافة بين بابي والجدار . الصمت أجدى . الصمت موتك يا المعري

قلت أخلو تارة لهواجسي... أخرى لذاكرتي... وروحي...

وارتجلت حروف قافية... تعذبها جروحي...

قلت: احزن برهةً... ليعود لي بصري...

. يدق نوافذي مطر خفيف . ضج في أفقي نفيرٌ...

قال: جئتك من شمال النكبة الأولى

أجيء من الجنوبْ...

. يا صوت... هذا الصوت أعرفه... سيحملني

لأنهضْ...

إني أقوم معي الضياءْ...

وهي الدروب نوافذي...

سأرى مسالكها... القريبة... والبعيدة... والسؤال..

اليوم أفتح كل باب للصغار... وللرجالْ...

... رُدوا على وجهي الحصيرْ...

وصلت مرفأي الأخيرْ...

118

ما يُشبهُ الخراب... بل هو الخراب

حميد سعيد

كما ترى في صورةٍ قديمةٍ.. ما كُنتَ قد شاهدتهُ من قَبلُ..

أو ما لم تَكُنْ شاهدتَ..

....

....

هل أعرفُ هذه الوجوه.. هل مررتُ من هنا

وهل أقمتُ حيثُ تظهرُ الأشجارُ في نهاية الطريق؟!

أسئلةٌ تغيرٍ الصورة..

....

....

ما يشبه الخراب
.... بل هو الخراب

وقد تختلفُ الأسبابْ

لا أحدَ يدفع عن أحلامهِ.. وحشَ الكوابيسِ..

وعصفَ الملحِ والكبريتِ والهَبابْ

لا ثَمرٌ يقيمُ في ألوانِهِ الأولى.. الرمادُ سيّد المكانْ..

لا ماءٌ ولا سَرابْ

ما يشبهُ الخرابُ.. بل هو الخرابُ...

أفراسٌ.. تشبُّ في أعرافِها النارُ..

وتعدو دونَ وجهةٍ..

كأن ما كانَ وما يكون.. لغةٌ وحشيةٌ... حروفُها الحرابْ

في غفلةٍ تُدخِلُني الصورةُ في يبابْ

دمٌ على المسلّةِ الأولى.. على الملحمةِ الأولى.. على القبابْ

دمٌ على المتنِ.. على هوامش الكتابْ

دمٌ على الثيابْ..

دمٌ على التُرابْ..

دمٌ على حدائقِ اللهِ.. على الجوريِّ والصَندَلِ والنعناعْ

....

....

هذا دَمٌ أعرفهُ..

كانَ معي على شواطئ الفراتِ.. في مقاهي

إنَّ ظلاً قاتماً... غَيَّبَ من في الصورة القديمهْ

وغَيَّبَ الطريقَ والبيوتَ والأشجارْ

لم يبقَ في الصورة غيرُ أثرٍ..

ما ظلَّ منهُ غيرُ ما أبقى الزمانُ... من بقايا دُولٍ دالتْ..

وما تبقى من بهاء مُدُنٍ هانتْ

ومن جمالِ امرأةٍ.. كانتْ

***

ما يشبهُ الخرابْ.. بل هو الخرابْ

الموتُ في انتظار كلِّ حيٍّ.. عندَ كلِّ بابْ

لا فرقَ بينَ ميتةٍ وميتةٍ... وبينَ مقتولٍ ومقتولٍ...

الصيف

كانَ معي.. في الكرخ.. في الرشيدِ.. في الميدانْ

هذا دمٌ أعرفهُ..

لطالما رافقني ليلاً إلى السهرةِ في مضارب الأصحابْ

***

ما يُشبهُ الخراب.. بل هو الخراب

يقتلعُ الغزاةُ كلَّ ما أقامَهُ الأجدادُ في البلادِ..

مثلما تقتلعُ العاصفةُ الأشجارْ

وهبنا قاموسَهُ الحنظَلَ واستباح إرثنا الجميل.. في الكتابهْ

حَرَمَنا من ألفة الموت الذي يأتي رزيناً هادئاً..

يَنسَلُّ عَبرَ بابِ ليلنا.. كما الأحلام...

موتٌ صاخِبٌ هذا.. وفجٌّ.. خَشِنٌ.. يغتصبُ الغِناءَ والربابْ

موتٌ طائشٌ هذا.. بذيٌّ.. من خنادقِ الخواء.. جاءْ

إمبراطور السُعارِ.. يتخفّى خلفَ لُغَةٍ صفراءْ

يغتالُ أناشيدَ الصفاءِ في كتابنا...

يقولُ:

فعلُ الأُخوة الأعداء

إمبراطور السعار...

ليسَ غير السُمِّ في جرابهِ.. وليسَ غير الحمقِ في أهابهِ

ما يُشبه الخراب... بل هو الخرابْ..

يَعتزلُ المنشدُ.. من يسمعهُ؟!

عواصفٌ سودٌ ووهمٌ شرسُ.. ليلٌ خرافيٌ وظلٌ فاجرٌ...

يعترف المنشدُ بالعجزِ.. أمن معجزةٍ تَهبهُ القدرةَ..

حتى لا يرى اليقظةَ في النومِ..

ولا اليمامةَ البيضاءَ في غرابْ

يعتزلُ المنشد...

في عُزلتهِ تأتي الأناشيدُ.. الرمادُ في أوراقهِ..

تُهاجرُ الحدائقُ الأولى إلى تُخوم العالم السُفليِّ..

تحتالُ المواويلُ على النومِ.. وتختارُ العصافيرُ الغرارْ

....

....

يسألني شَيخي عن الرصافة..

أقول.. كان ليلُها..

يسألني شيخي عن بغداد...

ما يشبه الخراب
.... بل هو الخراب

أقولُ.. كانت جَنَّة الدنيا.. ودُرَّةَ البلادْ

***

أسأل شيخي.. أيها العارف

أكنتَ تدري بالذي يجري؟

يقول.. أدري وهو لا يدري

وما رأى الماءَ الذي يجري

ما يُشبه الخراب.. بل هو الخرابْ

مقابرٌ تقتحم الشوارع.. الموتى يعودون إلى البيوتِ

حفارو قُبورٍ.. يحملون وطناً إلى مملكة الموتِ...

وتأتي طائراتٌ دونما رويةٍ.. فتأكلُ الأطفال والأنهارَ والنخيلْ...

يعتذر الأمواتُ..

عما حَملوا من الشظايا...

عندَ باب الله.. قالوا: إننا نعيدُ هذه الهدايا

من أيِّ ماخورٍ أطلتْ هذه العاصفة الحمراءْ

من أيِّ معجم مُشوَّهٍ يمدُّ فعلٌ قذرٌ يداً جذيمةً..

ينتشر الوباءْ

كما ترى في صورةٍ قديمةٍ.. ما ليسَ في الصورةِ..

هذا مشهدٌ مختلفٌ..

يُوحِّدُ الضجيج بالظلِّ.. وتبدو الخنفساءُ في ثياب امرأةٍ..

وكل عاقرٍ تقول.. أنجبت ألفاً من الأطفالْ!!

تُستأجرُ الأحلامُ..

هذا مَشهدٌ مختلفٌ

إذْ يحلم الغُزاةُ... ثم يدعونَ أنَّها أحلامنا

من يأكلُ العوسجَ في الصيفِ.. عليه أن يقول.. إنه تفاحْ

والذي تنعق في دياره الغربانْ..

عليه أن يقول.. بُلبلٌ صيداح

لا تعجبي من كلِّ هذا.. يا نغيلَ...

كلُّ هذا من خصالِ الوطنِ المباح

....

....

تسألُني.. إن كان هذا الصخبُ الوحشيُ.. يغد وبَعدَ حين وطناً؟!

وينضجُ البر حيٌّ في أوانهِ؟!

يعتذرُ القاتلُ للقتيلِ.. والقتيلُ للقاتل!!

يأمن الناسُ على أحزانِهم..

يا أنتِ.. يا حمّالةَ الأوجاعِ.. علمي الأطفالَ..

أنّ في بلادنا غرابْ

جاء به الأغراب

***

اللغة البيضاءُ تمتدُّ إليها النارُ...

صار الكركدنُ فرساً.. والبغلُ من سلالةِ البُراقِ..

والنغيلُ سيّداً..

أهذه مدينةُ السلامِ.. أم مملكةُ الذئابْ

ليس سوى الرمادِ والجَرادِ.. بين الصُلبِ والترائبْ

ليسَ سوى الغرائبْ

....

....

كما ترى في صورة قديمة.. ما كنت قد شاهدته من قبلُ..

أو ما لم تكن شاهدتَ..

ها أنت ترى في ما تبقى.. صفحةً سوداءْ

2005/9/26

ما يشبه الخراب

.... بل هو الخراب

منمنمات...

نزار بريك هنيدي

قلبي

مثلَ طيرٍ هَجَرَتْهُ الشجرهْ.

أو شراعٍ،

فاجَأتهُ الموجةُ المنحدرَهْ.

مثل قنديلٍ

خَبَتْ شعلتُهُ،

قبل بلوغِ الرعشةِ المنتظرَهْ.

هكذا قلبي..

وقد سالَ عليهِ

ما تبقّى

من دماء المحبرَهْ.!

الذي كان

رغمَ أنَّ الذي كانَ، كانْ

لا تزالُ رؤايَ على عهدِها

تحتفي

بالذي لم يكنْ،

وتعلّقُهُ

فوق صدرِ الزمان.

رغم أن الذي كانَ

كانْ!

إلى الآن!

إلى الآنَ

أنفخُ في قصَبِ الروحِ،

من دونِ أن تستجيبَ البراري

بترجيعِ نايْ!

إلى الآنَ

أنشرُ فوقَ حبالِ الليالي

غسيلَ صبايْ!

إلى الآنَ

أمشي

وأمشي

ولا يحفظُ الرملُ آثارَ ظلّي،

ولا وَقْعَ خطوي

ولا

قطراتِ دمايْ.!

زيف!

إلامَ تغذُّ خطوَكَ في

دروبٍ،

لم تكنْ يوماً دروبَكْ؟

وتسفحُ ماءَ وجهكَ،

كي تكفّرَ عن ذنوبٍ

لم تكنْ قطعاً

ذنوبَكْ؟

أما آنَ الأوانُ لكي تردَّ لهمْ

عباءَةَ زيفِهِمْ،

وتحوكَ وحدكَ

من شغافِ القلبِ

ثوبَكْ؟!

منزل القلب

في طريقِ رجوعي

إلى منزلِ القلبِ،

بعدَ مكابدتي

هَوْلَ فقدِ الطريقْ

أشرَقَتْ شمسُ نفسي،

فأيقنتُ

أني اهتديتُ أخيراً

إلى أصلِ كلِّ بريقْ.

مشكاة

قلبي مشكاةْ!

مشكاةٌ أشعلها في كلّ صباحٍ

كي أستدرجَ

أشياءَ الكونِ

إلى لهبِ الكلماتْ!

فلماذا

يمشي أطفالُ النجّارينَ

حفاه؟!

الزمن اليباب

ذابتْ ثلوجُ المرجِ

وانقشعَ الضبابْ.

وسَفَتْ أعاصيرُ الصباحِ الرملَ

الدنيا

إلامَ تلوبُ في فَلَكِ المجاهيلِ؟

تنقّبُ في قميصِ الليلِ

عن خيطٍ من الأحلامِ

تربط فيه أعناقَ التفاصيلِ.

تماسكْ!

إنما الدنيا ظلالُ النفسِ،

حين تطوفُ

حاملةً رؤاها،

بينَ هالاتِ القناديلِ.!

حبر

لليّلِ أن يمتدّ

فوق صفحتي البيضاءْ.

ويرسم الدمارَ والهلاكَ والدماءْ.

لكنّ حبري سيظلّ أبداً

مشعشعاً

بكلّ ما أوتي من

حروفِه العزلاءْ!

الصانع والمصنوع

ما دامَ بمقدورِ الكرسيّ

صناعةُ نصفِ إلهْ!

عن طللِ الخرابْ

فبأيّ آلاءٍ نكذّبُ ما نرى؟

وبأيّ أصباغٍ

نجمّلُ حلْكةَ الزمنِ اليبابِ؟

ذكرى

شارعٌ خالٍ

ومصباحٌ وحيدْ،

كلُّ ما يحتاجُهُ العاشقُ

كي يستحضرَ الرعشةَ

من ذاكرة الحبّ البعيدْ.!

المرشد

في ليلِ غابةِ الجسَدْ،

إنْ لمْ يكنْ مرشدَكَ الوحيدَ

قلبٌ عاشقٌ،

سوفَ تضيعُ

للأبدْ!

رائحة الحبّ

لو لم تفحْ بالحبّ

أعشابُ الحديقةِ

حينَ باشَرَها الندى،

لسَلَلْتُ قلبي

مثلَ سيفٍ،

وانقضضتُ

أشقُّ أستار المدى.

نجمة

نجمةٌ فرّتْ من الليلِ الذي

جَمَّدَهُ البردُ،

وألقتْ نفسَها

في دفءِ أحضانِ سريري.

عندما لامَسْتُها، استيْقَظْتُ...

لكنْ

لم يكنْ يوجدُ

غيرُ الزمهريرِ..!

خصام

مدَّ لي جسراً من الصمتِ

لكي أعبرَهُ

نحو بساتين الكلامْ

مدَّ لي غصنَ الرضا الأخضرَ

كي أنزعَ أشواكَ الخصامْ.

مدَّ لي سجّادةَ الوعدِ

لكي أنثرَ أشواقي على أطرافها

حباتِ قمحٍ

علّني أغوي اليَمامْ.!

الوردة

وردةٌ تبكي على صدر الحجرْ!

ربما أصغت،

فلم تسمعْ له نبضاً

فظنَّتْ

أنه من شدّة العشقِ

انتحرْ.!

الليل..

محمود نقشو

لا يستطيعُ الليلُ أن يأتي بأكثرَ من عواءِ الرّيحِ..

في غبشِ التذكّرِ واختلاجاتِ الوجودْ

لا يستطيع إمالةَ الأبوابِ في تجوالهِ بينَ السطورِ،

ولا الدخولَ إلى مقاصيرِ القصيدةِ عندَ منعطَفِ الوعودْ

فهي البعيدةُ عن منافيهِ...

القريبةُ من حرائقها..

القصيّةُ في الشمالْ

والليلُ أوسعُ من سوادِ الكائناتِ..

وحلكةِ الأوقاتِ،

أوسعُ من ضلالاتِ السؤالْ

والليلُ هذا خطوةٌ لا تستطيعُ السيرَ أكثرَ في الطريقِ،

ولا سؤالَ النهرِ والعشّاقِ عنْ خيلِ الغوايةِ،

حينَ غابتْ في الظلالْ

والليلُ آخرُ ما نراهُ من الغموضِ على شبابيكِ التذكّرِ،

واشتباهِ الضوءِ سهواً باستداراتِ المحالْ

وهو الإناءُ،

وحزننا مطرٌ تهاطَلَ في السلالْ

وهو الذي في غفلةٍ منّا ومن عبقِ المقاعدِ..

يستثيرُ مرامدَ الشوقِ العميقِ فنعبرُ الرؤيا،

ولا ندري بأنَّ الليلَ قافلةٌ تسافرُ في الخيالْ

ولأنّنا في الأصلِ نُخفي غيمةً في الخافقِ التيّاهِ..

يأخذنا شرودُ الليلِ نحوَ النبعِ ثانيةً إلى أفيائنا الأولى،

وحيثُ اللهُ ألهمَ طينَهُ هذا الجلالْ

فنمرُّ في المعنى قليلاً كي نفسّرَ خوفَنا،

ونفسّرَ القبلاتِ والأغلالَ والجرحَ القديمَ،

ورفّتي نجوى تهاطلتا على سفحِ الحزينِ..

أوانَ تغلّقتْ سبلُ البقاءِ،

وماتتِ العنقاءُ وارتجفَ المآلْ

في خطوتينِ على الرّمالْ

الليلُ صوتٌ غامضُ القسماتِ أخفى من حقيقتهِ الكثيرَ،

ولم يدعْ غيرَ التشابهِ في الخصالْ

هو لم يقلْ شيئاً،

وخلّى البابَ مفتوحاً على كلِّ احتمالْ

كي لا يُقالَ تشابهتْ في الظلمةِ الأشياءُ،

والليلُ اختلافٌ في السكوتِ وفي المقالْ

هو لم يقلْ أنّ الحقيقةَ لا تُقالْ!.

طقوس البحر

مازن شديد

(1)

هي ذي خيولُ البحرْ
رقَصتْ على زبد الشواطئِ رقصةَ الأمواجِ
في الليل الطويلْ...
وتجمهرت أسرابُ كلّ طيور ماء البحر في ساحاتهِ..
وتحاورتْ في الأفق أجراس الرحيلْ..
نهضتْ عروس البحرْ..
مع شالها وهُتافها..
جَلسَت عروس البحر فوق ضفافها..
وتوضّأتْ من مخمل الماء الأصيلْ...
طارتْ طيورُ البحر مع أعشاشِها ونشيدها..
صوبَ غابات النخيلْ...

(2)

يأتي إلينا البحر..
ينهضُ من سرير الأرض يُشعلُ وردهُ ومشاعِلهْ...
حاملاً إبريقهْ وسواحِلهْ
يتصفَّح الطرّقاتِ والأوقاتِ في مدن الحجرْ
تلك التي تختفي في الصبح من رعد المطرْ!
يأتي إلينا البحر طيراً...

يأتي إلينا الطير سراً

ليشدّ فوق حدودنا الصفصاف والجُمّيزْ

ها إنه الجُميزُ يأتي

يهدي لنا نبعاً لنشرب

يروي لنا أنهارنا ونهارنا

ها إنه الجُميز يذهبْ...

(3)

من مائهِ..

يتوضأ البحر الوسيم وينحني لهديرهِ ووسادتهْ..

من لونهِ...

يتلوّن البحر البهيُّ ويحتمي بقلادتهْ..

من كهفهِ

يتزيَّن البحر الأمير بزيِّه البحريِّ

يرفع شارته..

(4)

مُدَّنا..

يا بحرُ منكَ بخاتمٍ أو غيمةٍ أو سنديانهْ..

كي نحتمي في شاطئٍ من ماءْ..

مُدّنا..

يا بحرُ منكَ بنجمة أو خيمةٍ أو أقحوانةْ..

كي ننتمي لقوافل الحِناءْ..

مُدّنا..

يا بحر منك بسُلَّم أو سلةٍ من وهج موجكْ

أو زهرة زرقاءْ..

وافتح لنا يا بحر نافذةً إلى المرجان كي تأتي عطوركْ..

وافتح خزائنك المليئةِ بالمحارْ..

لنرى عناقيد النهارْ..

وأطلق لنا يا بحر رفّاً من طيوركْ..

يا بحرُ إن البرَّ فينا اليوم مأتمْ..

يا بحر إن الماءَ في أكوابنا جيراً وعلقمْ...!!

(5)

مَنْ ينتمي لغُبار هذا العصر في هذي الفجاجْ..

مَنْ يحتمي بأساور النار التي صُبّتْ على يدنا وأحكمتِ

الرتاجْ..

من ساقَنا لضياعنا بين اللغات إلى الجهات المعتمةْ

في فضاء الكون يغمرنا العَجاجْ...

يا بحرُ هَل نُصغي لوعد الريح أم وعد السراجْ..؟

وهل نمشي على الأسوار أم نمشي إلى الإعصار أم فوق الزجاجْ؟

يا بحر أدْمانا التعبْ..

يا بحر لقّنا الغضبْ...

(6)

ها نحنُ

ندقُّ على أبوابِ العُمر ولا يسمعنا البحر

ويرفضنا رمل الشطآنْ...

(7)

ها نحن الآن

ندقُّ على أبوابِ البرِّ ولا يسمعنا البر

ويرجمنا صخر الوديانْ..

ونُصلّي لله الواحد كي ينسانا النسيانْ..

ها نحنُ الآن

كسقطِ متاعٍ نتسوَّل في أروقةِ الصمت مرايانا

ونساوم جرف الطوفان..

نتيبس تحت سياط الشمس كأعواد السِّريسْ..

نتقوقس تحتَ مظلةِ ظُلمتنا..

نرفع أيدينا نحوَ الله

ننتظر الفادي يفدينا..

والفادي فينا...!!

يا فادينا...

دعنا نتزمَّل وجهكَ قبل البدء وبعد الحزن ومنتصف

الويلْ...

علمنا أن نَسرجَ قبل قدوم النار جياد اليقظةَ..

كي لا يغمرُنا السَّيلْ...

يا فادينا..

يرجمُنا هذا الرّب بصوّانٍ من جمرْ..

ويُسلِّمنا لجنود الأسرْ

يا فادينا..

علِّمنا يومياً درسَكْ

وأقرعْ تحت وسائِدنا أجراسكْ

كي تُشعل فينا

ما بقي لنا من زيت العُمر...!

أغاني الظلال

ناهض حسن

1. دخل الشاعرَ

بهوَ الوجودِ

أَحنَتْ الظلالُ قامتَها

واستفاقت عصافيرُ اللهبْ

****

2. نظرتُ إلى وجهي في المرآةِ

قلتُ له:

سيأتي يومٌ لا تراكَ فيه المرآة

ولكنَ ظلالَ روحي

ستحومُ أبداً في المكانْ

****

3. حينَ ارتديتُ بدلةَ الشروقِ

سَقَطَتْ الظلالُ مغشّياً عليها

فأَسْعَفَتْها همهماتُ الظلامُ

****

4. لم أكن أدري أنَّ ظلي

سيَجَّامحُ كثيراً هذا المساء...

ويأكلُ بتُؤَدَةٍ تفاحةَ الليلْ

****

5. أَيقنتُ أن ظلي هاربٌ

مِن لسعةِ النيرانِ

وأغوارِ القرونْ

أم لتستعيدَ الظلالُ

****

6. استفقتُ هذا الصباح كالمخبولْ

قلتُ لابنتي:

هاتِ لي ورقة وقلم

لأكتب فيها ظلي

وأمحو صهيلَ الكدماتِ

التي اجتاحت روحي

ذات حنينْ

****

7. لم يبق لهذا الليل

إلاّ أن يَمسحَ عروتَهُ

من شهيقِ الظلالْ

****

8. هذه شمسي كلما عاقرتُها بالوجدِ

اشرأَبَتْ أعناقُ الظلالِ

ومَرَّغَتْني باحتجاجِ الفصولْ

****

9. اغتصبتُ القلقَ ذات بوحٍ

فأنجبَ البحرُ

ظلاً متسربلاً باليقينْ

****

10. هذه أشواكُ الليلِ

هل أنتزِعُها

لكي ينجو البرعمُ مِن تَلعثمهِ

بلاغةَ الحضور؟!!

****

11. الظلالُ تَعَرَّتْ

لم يبقَ إلا دمي في غلالتِهِ

يَسْتَصرخُ ضميرَ المجهولْ

****

12. الظلالُ نامتْ

هل تنامُ روحي

وقد تناءَتْ شواطئُ الخلاص؟

****

13. الظلالُ تَمَتْرَسَتْ في دهاليزِ الخفاءْ

مِن أين لروحي دهليز يسترُ جواها

ويجوبُ الآفاقَ

لائِذاً في أنوارِ الأَبَدْ؟!!

****

14. الظلالُ أَكَلَتْ ثمارَ بهجتي

هل للروحِ ظلالٌ تأكلُ مُهجةَ الأَبدِ

وتَستَريحْ؟!!

****

15. الظلالُ أَغوتْني بافتضاضِ بكارتها

لما تَقَرّبْتُ من جسدِها

طار الوهمُ من جسدِ الكلماتْ

****

16. الظلالُ تناءتْ في البعيدْ

وأنا تَقَرّبْتُ من رفيفِها

هل يتخاطبُ القربُ والبعدُ

في زورقٍ واحد؟!!

****

17. سأجمعُ ما بقيَ مِن ظلالِ العمرِ

وأحرقُها بهسيسِ النيران!!

****

18. أمس قلتُ لظلي:

كفاكَ جموحاً

هل تستطيع أن تمسكَ ظلَ الظلِّ

في بحيرةِ الظلال؟

****

19. لم أَخُنْ يوماً ظلي

لكن نورَ قصائدي

ظلٌّ يَشِّعُ

خَجلَ ظلي وتوارى بعيداً

في الظلامْ

****

20. الظلالُ رهيفةٌ

تُرى هل قرأتْ قصائدي؟

أم أنها لاذتْ بحنيني

حينَ طاردها الصقيعُ

****

21. أنا ظلٌّ قَرضَتْهُ فئرانُ الحياةْ

فَنِحْتُ بأعلى لهفتي

هل يكونُ للنورِ مغزى

إذا تَآكَلَتْ الظلالْ؟!!

****

22. أنا ظلٌّ

هل تكونينَ النورَ الذي يُبدِدُني؟

****

23. أنا الغابةُ استجارَتْ بظلالِها

ولكنها هَرَبَتْ عندَ أولِ منعطفْ!!

****

24. الظلالُ أنا

وأنا وجعُ الظِلالْ

لا النورُ يَشِّعُ أبداً

ولا الأبدُ يحمينا مِن الزوالْ!!

حلب 2007/12/1

134

شرارات منطفئة

د. فاروق إبراهيم مغربي

لغة تقصّر عن أداء فريضة القول المعنّى

جسد يعبر عن رؤاه

لغة مريضة..

لم تعلن الأفلاك دورتها لهذا اليوم

لم يستبق أملي رحابة مقلة شاخت من السهر

ها إنه "رامبو" وبشار" يلوكان الحروف

ها إنه "طاغور" يعلن موت حكمته

والشيخ لم ييأس

*** ***

وئد الهوى والنور

وئدت محطات من الذكرى

لم يندثر زمن الطغاة

زمن الأشاوس في بلادي

*** ***

راعيت "سيزيف" المهجّر عنوة

وطلبت منه بطاقة الحشر

لم يندفع نحوي، وقاتل فكرة لاحت له، وأشهر مقلتيه وقلبه ثم انتحر.

زمن لآباء عصاة

تاريخهم زمن لآباء بغاة

لعبوا مع الأيام لعبتها

لعبوا مع الأيام لعبتهم

فتفتّقت جثثاً وأوكاراً وجاه...

يا صاحبي

"نحن عليها تنجلي"

يا صاحبي

ملعونة هذي المكوّرة البذيئة

فيها بدور الناس دورتهم ويختلط الجميع

نفط ومال

عز وجاه

فقر وقتل

فقر وذل

فقر وموت.

*** ***

ليل هو الأزل المحيط

أكلت عيوني فيه كلّ الأنواع التراب

وتعفّن الأزل العريق

في ساحة الإدراك مذ كانت خيوط العنكبوت حرير.

لم تنتشر رؤياي في "مقهى السراب"

المخبر اقتنص الرؤى

كيف التقاني؟!..

عنوة..؟؟

في الحلم؟؟

أعرف أنه اقتنص الرؤى، وبها سرى..

نحو السراب.

شرارات منطفئة..

138

ثورة المعري الجديد

ياسر الأطرش

ما بين كافٍ غير كافيةٍ، ونونْ
وُلِد الضحى في الليل.. مبيضَّ العيونْ
أعمى... يرى ما لا يُرى، إذ أنّهُ
ما قُدَّ من طينٍ، ولكنْ من ظنونْ
للناس في صبواتهمْ شأن الهوى
ولهُ بكُنهِ الكون والدنيا شؤونْ
صلّى بقدس الحرف سيّدَ منبرٍ
ووراءهُ الكلمات تسجد في سكونْ
ثمّ ارتقى حُجب السماء، وقال: منْ
أنصارُ غفراني... فلبّى المؤمنونْ
بردان كان، ولا خديجة في الحمى
والبابُ تحرسه العمائمُ والمنونْ
سيقاتلونكَ دون دينكَ يا أبي
وسيقتلون العقل فيكَ... ويفعلونْ

فالعقلُ دينٌ لا يروق لُمظلمٍ
والحرُّ لا يرضى به وطن السجونْ
***
ربَّ البيوتِ النائماتِ على الطْوى
إنْ هان بحرٌ، غيم كفّكَ لا يهونْ
ما زلتَ تنتظمُ النفوس سحائباً
تهمي، فتحيي ما تيبّسَ من غصونْ
أصلُ الكرامة ثابتٌ، لكنّهمْ
سرقوا السماءَ، ونظرةَ الأمل الحَرونْ
قطفوا الأكفَّ الطامحات إلى المدى
قالوا: النجومُ رجومُ من لا يهتدونْ
سحقتْ حوافرُ خيلهمْ هاماتنا
فتباركتْ خيل الطغاة، وتُسحقونْ
يا أيها الورقُ المسافرُ في الخريفِ
ولا يضيءْ...
يا أيها الآتون من مدنٍ ضبابْ...
كذب اليبابْ
إنْ نحنُ سوّرنا الحناجر بالخناجرِ
لن نموتْ
ولنا البيوتُ
وما وراء العتم من فرح البيوتْ
ولنا بكرم الرفض رمّانٌ
وفي صبّارة اللاءاتِ توتْ...
فامضوا إلى رُكنٍ عميقٍ في الوطنْ
وتمسّكوا بالسينِ
سوريّا العظيمة سوف تبتكر العواصفَ
ثمّ تقتلعُ المحنْ...
هلكَ الوثنْ...
والمُتعبونْ
لن يدفعوا للرعب. بعد اليوم. جزيتهُ
ولا همْ صاغرونْ.....
الصابئونَ عن الفراتِ غبارهمْ
معهمْ، ونحن عظامنا من قاسيونْ
نحن احترفنا الياسمينَ، دمشقُ عينُ
عواصم الدنيا، ونحن لها جفونْ
تتوالدُ الأحقاد طاهرةً فتلقفُ
كلَّ ما صنعوا، ولا همْ يُنقذونْ
العائمونَ على دماء الناس، ها
تلدُ الدماءُ عواصفاً... وستُغرقونْ
المارقونَ الفاسدونَ المفسدونْ
السارقونَ تراثَ أمّتنا، ولألأة القرونْ
كلّ اللساناتِ التي قُطعتْ ستنبتْ
ثمّ من أجداث ظُلْمٍ ينسلونْ
هيَ نفخةٌ كبرى... ويُجمعُ كلّهمْ

صفاً أمام الشام لا يتكلّمونْ للشام، والأحياءُ فيها ميّتونْ

إلا الذي زرع الشآمَ مواسماً

حمراءَ، تؤتي أكْلها في كلّ حينْ

تُحنى الرقابُ، وواقفٌ هو كالردى

إنْ قال: كنْ يا موتُ نرجسة، يكونْ

مستبشراً بالأرض تبعثُ نسغهُ

والمال زينتكمْ سيهلك... والبنونْ

أحياء عند الله من قُتلوا فدىً

***

تساؤل...

سبتي الهيتي

وهل ينكر الناسُ.
أصواتهم..
أو أسماءهم..
مثلما ذلكَ.. ال...
وهو يسمع صوت الرصاص
فيقول: إن إسمي عبيرٌ،
وليس عُمْر.
وهل، حين يأتيكَ
ماء الفرات
زلالاً
حلالاً، يا ابن عبد ال..
تقول.. كدرْ.
هل، يا.. تذكرتَ،
يوم كنت بجنبي،
وكنتُ أُغني،
وتسمع مني.. و..
وأسمع منكْ.
وبعد غيابي دقائق عنكْ

تساؤل...

يسألونك عني..

تقول خطر..

شيو.. خطر.

141

في حضرة أبي تمام

رضوان الحزواني

السيفُ أصدق لا شكٌّ ولا ريَبُ
لكنْ إذا سلّهُ مُستبسلٌ أرِبُ
والعلمُ في شُهُبِ الأرماح لامعةً
إذا أضاءَت على هاماتنا الشّهُبُ
يا سيدي! يا أبا تمّامَ معذرةً
إنْ قلْتُ هذا، فإنّ الجرحَ يلتهبُ
أنّى التفتُّ أرى عينيكَ تسألني

أيّ الجراحات أشكوها وأحتسبُ

القدسُ، غزّةُ، أم بغدادُ نازفةً

أم أرزُ لبنانَ والسّودانُ والنقبُ

منذا يلبّي شموخَ النّخل محترقاً

وفي "زبطرةَ" تشكو الخُرّدُ العُرُبُ

كلٌّ يصيحُ وما يهتزُّ معتصمٌ
وما تقدّمهُ جيشٌ ولا رُعُبُ
قريشُ أشغلها عن نصبِ رايتها
تألّقُ الكوكب الغربيِّ والذّنبُ
سودُ الصحائف تُنبيها وتخدعُها
وزخرفُ القولِ والتنجيمُ والكذبُ
قريشُ حطّمتِ الأصنام من زمنِ
واليومَ أصنامها البترولُ والذّهبُ
كأنّما أصبحا أغلى بصفقتها
من أحمرِ فوقَ رمل البيد ينسكبُ
يا سيّدي يا أبا تمّامَ يؤسفني
تغيّرتْ بعدما غادرتها العرَبُ
عروبة اليومِ راياتٌ مشتّتةٌ
عروبة اليومِ لا لونٌ ولا لقبُ
"أبو رغال" تهادى في مسالكها
و"العلقميُّ" له الشّاراتُ والرّتبُ
فتح الفتوح وهذا السّيف يأكلُهُ
في غمده الصّدأُ المركومُ، والخطَبُ
عُرْبٌ ولكنْ إلى "نيويوركَ" قِبْلتُهم
فيها . كما حسبوا . الأمجادُ والحسبُ
زهْوُ الرّشيد بريقٌ في مباسمهم
وقلبهم لهوى "نقفورَ" منتسبُ

لو شعبهم ردّ عن أجفانِهِ وَسَناً

شدّوا عليه، وثار الحقدُ والغضبُ

أمّا إذا "خيبرُ" صبّتْ شواظ لظىً

تحرّفوا عن رباط الخيل، وانسحبوا

ماذا أعُدُّ . أبا تمّامَ . مِنْ حُرَقي

أخنَتْ على قومك الأيّام والنّوَبُ

أقلّها تذبحُ السكّينُ نخوتَها

والسّيفُ مُعتقَلٌ والرّمح مُنقلبُ

والخيلُ أغفَتْ على أوتادها... نسيَتْ

طعمَ الصّهيل، فلا ضبْحٌ ولا جلَبُ

في حضرة أبي تمام...

عادتْ إلينا علوج الرّوم حاقدةً

وجندُ قيصرَ تسبينا وتستلبُ

تسعون ألفاً منَ الأبواقِ نافخةٌ

لّما تساقَطَ في "عمّوريّةَ" اللّهبُ

ولو سمعتَ، لهم رعدٌ بلا مطرِ

وليتها أمطرت من رعدهم سُحُبُ

وأغمضوا عينهم عن كلِّ بارقةٍ

لا الشّمسُ توقظهم لا الريحُ لا الكُرَبُ

قلْتَ: "النِّزالَ" فما أصغتْ مسامعهم

وقّلبوا كتب التّنجيم وارتقبوا

سعَوا إلى الراحة الكبرى كما بَصُروا

في مجلس الأمن لا كدٌّ ولا تعبُ

في بابه انتظروا نصراً ومكرمةً

قالوا سينضجُ فيه التينُ والعنبُ

ماذا فعلنا؟ أبا تمام قلت لنا:

"الحزم يثني خطوب الدهر لا الخطبُ"

ماذا فعلْنا؟ على التلْفاز تصلبنا

شراسة الذئب والحملان تُغتصَبُ

ماذا فعلْنا؟ على التلفاز سهرتنا

نحسو الهموم دماً حيناً.. ونحتلبُ

نشاهد الصّلّ والأفعى تُصافحها
أيدٍ مِنَ العُرْب . شُلّتْ . وشمُها كذِبُ

نشاهد الأرز محطوماً على حجرِ

والأمُ تزهق والأطفالُ واللُّعَبُ

أنّى التفتّ أرى الأشجار باكيةً

والعشب في شجن، والزّهر ينتحبُ

فهل ترى . يا أبا تمّامَ . بارقةً؟

ودربنا في مهبّ الريح منشعبُ؟

إلا الشآم... وسيف في الجنوب أبى

أن يسرق القمر الورديّ مغتصبُ

إلا الشآم.. جذور الشمس في يدها

تجاذب الفجر والظلماء تصطخبُ

إلا الشّآم... أرى أحداقها ألقاً

وحلمها من تخوم الصحو يقتربُ

هل تحجب الأملَ الْمرجوّ داجيةٌ؟

"إنّ السّماء ترجّى حين تحتجبُ"

أرمل السعادة..

علي جمعة الكعود

قذَفتْني أُمّيْ
من سجْن الرحْمِ
إلى سجْنٍ
تتقطَّعُ فيهِ الأَرحامْ
طردتْني
بمخاضِ ولادتِها
من ليلٍ
يقطنُهُ الدفءُ
إلى ليلٍ مسكونٍ
بأنينِ الأيتامْ
وبكيتُ
ككلِّ المولودينْ
وخلافَ المولودينَ بقيتُ
. وبعدَ ثلاثينَ خريفاً .
عريانًا...
أبكي...
أتضوَّرُ عطفاً وحنينْ
....

ظلمَتْني أمي...
لفَّتْني بقماطٍ... وثَقتْني
بمهادْ
وانْهالتْ
بالحزنِ عليَّ...
اخْتلطتْ
أنَّاتُ المحكومِ عليهِ
بصوتٍ منْبعثٍ
من سوطِ الجلاَّدْ
عُهْرُ الدنيا
فضَّ بكارةَ روحيْ...
أورثَني الخزْيَ
بهذا الزمنِ الآبقِ
من طهرٍ مبثوثٍ
بين حناياي
إلى عالمِ طهرٍ مذبوحِ
....
وامْتدَّتْ
خارطةُ الأوهامِ...
انْهارتْ مملكةُ الأحلامِ

وصارتْ مُدنُ الروحِ
خلاءْ
ووقفتُ على أطلالِ حياتي
أَتأمَّلُ
زيفَ الأشياءْ
وكبوتُ مراراً
وشربتُ مَراراْ
واسْتغفرتُ
الموتَ كثيراً
حين فشلتُ بقتْليْ
واستصْدرتُ
الموتَ قراراْ
....
وأَبي الراقدُ
في ميْتتِهِ
أَتُراهُ يذكرُ نهرَ عذابي
النابعَ . عبْرَ عقودٍ .
من نطْفتِهِ

ممرات

148

التمييز

صخر يوسف الحاج حسين

أثار قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة والقاضي اعتبار الصهيونية شكلاً من أشكال العنصرية جدلاً واسعاً منذ تبنيه عام 1975. وبعد عقد من هذا التاريخ، سيطرت هذه القضية على أعمال المؤتمر العالمي حول النساء في نيروبي وهددت بتعطيل محاضر المؤتمر. خصوم القرار أكدوا أن الصهيونية حركة تحرر توفر لليهود ملجأ من النزعات العرقية وبناء على ذلك لا يمكن أن تكون الصهيونية عرقية. وجادلوا أن اتهام الصهيونية بالتمييز العنصري يشكل بحد ذاته هجوماً على اليهودية. وأشاروا إلى أن العديد من الدول التي دعمت هذا القرار تقف وراء التمييز العنصري. ونوه البعض إلى أن الاتحاد السوفييتي في حينه أيد القرار، وعليه فلا بد أن القرار كان خاطئاً. كما زعموا أن العرب في (إسرائيل) لا يعانون من التمييز العنصري، بل على العكس فهم ينتفعون من تطوير اليهود للبلاد، متهمين منتقدي (إسرائيل) باللاسامية وبأنهم يريدون تدمير البلاد. كما أعلنوا أن الشعب الذي اضّطهد، كما هو حال اليهود، يستحق رعاية خاصة وتعاملاً أفضل. واعتبروا إدانة الصهيونية محاولة لمنع اليهود من العودة إلى "وطنهم". أما دانييل. ب. ميونيهان الذي كان مندوباً للولايات المتحدة الأمريكية في الأمم المتحدة آنذاك، فقد وصف القرار بأنه تكتيك سوفييتي معاد للسامية. وأكد في كتاب له، أن على الولايات المتحدة أن تمنع تبني القرار لأن الولاء للأصدقاء فوق كل اعتبار. إن هذه المحاولات للدفاع عن (إسرائيل) ما هي إلا نزاعات تتجنب القضية الأساسية. أما جوهر المشكلة فلم يتم البحث فيه. فالأمر وببساطة، هو أن الأيديولوجيا الصهيونية وقوانين التمييز العنصري في (إسرائيل) تتم ممارستها ضد المواطنين من غير الإسرائيليين.

إن جدالنا في أن "العنصرية" هي تهمة صالحة ضد الصهيونية يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام. يتوجه الأول منها إلى الفروقات بين المفاهيم العامة والعلمية حول العرق. هذه المفاهيم التي تسبب الإرباك في معنى كلمة "العنصرية". ويلفت الثاني الانتباه إلى الاستراتيجيات التي تخفي الفارق الهام في القانون الإسرائيلي بين الصفة القومية "Nationality" وبين المواطنة "Citizenship". أما الثالث فيناقش المشكلات المتشعبة الناتجة عن إصرار الناطقين الرسميين من الصهاينة على أن الصفة القومية والدين لا ينفصلان بالنسبة لليهود. وتساهم تعريفات "النزعة العرقية" المؤسسة على النموذج النازي في الروغان من تهمةِ العنصرية. فقد ظهرت إحدى التعريفات للعرقية على أنها "اللجوء إلى التفوق العرقي"، وتبعاً لهذا فإن القوانين الإسرائيلية تمارس التمييز ضد أولئك من غير اليهود.

صاغت اللجنة العامة للأمم المتحدة عام 1965 تعريفاً للتمييز العنصري يتأسس على العرق واللون والأصل الإثني أو القومي. واعتبر القرار ذو الرقم 2106 عرفاً دولياً. وقد أقره 123 بلداً بما في ذلك (إسرائيل). وقد هيأ هذا القرار الأساس لقرار عام 1975 الذي يقول "إن الصهيونية هي شكل من أشكال العرقية والتمييز العنصري". لكن (إسرائيل) نجحت في إخفاء طبيعة "التمييز العنصري الممأسس" الذي بدأت تبثه في المجتمع، من خلال تغليفه "بنزعة إنسانوية". لكن مصطلح ":النزعة العنصرية الممأسسة" لم يتم استخدامه هنا للإشارة إلى الأذية التي يلحقها اليهود بغيرهم (العرب) في فلسطين كما يحدث في بلدان أخرى.

ولكي نفهم كيف تم هذا الإجحاف بشأن الحقوق الفلسطينية، من الضروري أن نتعرف على دلالة تطبيق ثلاثة "قوانين أساسية" للدولة الإسرائيلية. فحق العودة الذي سن عام 1950 يندمج مع جوهر الأيديولوجيا الصهيونية: التي تقول أن جميع اليهود يملكون الحق في الهجرة إلى (إسرائيل). وفي الواقع يمنح هذا القانون جميع اليهود "الجنسية اليهودية". أما قانون المواطنة الذي سن عام 1952 (الذي عرف خطأً بقانون الجنسية)، فهو يعطي جميع الأشخاص الذين منحوا الجنسية اليهودية، من خلال قانون العودة، الحق في المطالبة بالمواطنة الإسرائيلية، وذلك من خلال العودة إلى الهجرة بشكل أوتوماتيكي دون إجراءات رسمية. ويشترط القانون ذاته إجراءات لغير اليهود للحصول على المواطنة الإسرائيلية كالتالي: أولاً بالإقامة. ثانياً: بالمولد. ثالثاً بالتجنيس. لقد وحد قانون الوكالة اليهودية لمنظمة الصهيونية العالمية، هذه المنظمة مع الحكومة من أجل مساعدة الدولة في تسهيل هجرة اليهود وتوطينهم في (إسرائيل). فإسرائيل ليس لها دستور مكتوب وبناء على ذلك، فإن حقوق المواطنين الإسرائيليين يجب أن تدرك من خلال "القوانين الأساسية" التي حلت محل الدستور. ويسود الانطباع أن هذه "القوانين الأساسية" تخدم قضية إنسانية بحتة، أي تأمين الملجأ لليهود المشردين والمضطهدين. لكن دلالتها تبتعد عن ذلك لتؤكد "أن (إسرائيل) هي صاحبة السيادة على الشعب اليهودي" هذه السيادة لا تقتصر على المواطنين من اليهود لدولة (إسرائيل) الحالية. فهي تصرح أن المواطنين اليهود هم جميع الأشخاص في أي مكان من العالم. هؤلاء المواطنون الذين تعرفهم الدولة على أنهم أحفاد للأمة الإسرائيلية الذين عاشوا منذ ألفي عامٍ. بكلمات أخرى، ليس هناك من قومية يهودية تحددها جغرافيا الدولة. إن القومية ليست تعريفاً اجتماعياً مع بعض التضمينات السياسية المطبقة على الأديان المختلفة أو على الجماعات الإثنية في البلد، كما كان الحال في دول أوروبا الشرقية. ففي (إسرائيل) تعتبر القومية "اليهودية" مفهوماً من مفاهيم القانون الدولي. وجهة النظر هذه كان قد عبر عنها قرار المحكمة العليا في (إسرائيل) الذي يقضي "بأن وعد بلفور وانتداب فلسطين اللذين أعطاهما تحالف الأمم لبريطانيا آنذاك ينص على اعتراف دولي باليهود

كشعب". إنه التشوش الذي لحق بمفهومي القومية والمواطنة"، "فالقانون الأساسي" وهو قانون المواطنة ترجم خطأ إلى الإنكليزية بقانون القومية. إن الدولة العبرية تجبرها أيديولوجيتها على تصنيف مواطنيها إلى فرق منفصلة. والتمييز الذي يمارس بحق المواطنين العرب ليس ظاهرة يمكن تمريرها من خلال رؤية محسنة للنظام الانتخابي في (إسرائيل) أو من خلال السياسات "التنويرية" لحكومات الدولة العبرية. وإذا استمر المناخ السياسي أو الاجتماعي في تفضيله لليهود، فلأن "قوانين الدولة الأساسية" ترعى مثل هذا المناخ.

سعادة للبيع

ألبرتو مورافيا
ت: وفاء شوكت

ولدَ ألبرتو مورافيا في روما عام 1907، وتوفيّ فيها عام 1990. ألّف كتابه الأول وهو في الثانية والعشرين من عمره: "اللامبالون"، الذي ضمن له الشهرة الفورية. نشرت روايته "المرأة الفهد" بعد وفاته، عام 1991. من أعماله: "الاحتقار"، "السأم"، "رحلة إلى روما"، وأخيراً "نزهات إفريقية". ظهر كتابه "جدل الأخطبوطات" في إيطاليا عام 1956، وهو مجموعة نصوص متهوِّرة، يبدو فيها مورافيا غير متوقَّع، ينهل من الميثولوجيا والأساطير الوثنية.

* * *

سعادة للبيع

نحو منتصف بعد ظهر كل يوم، كان الموظف العجوز المتقاعد، المدعو ميلون، يخرج من منزله، بصحبة زوجته أرمينيا، وابنته جيوفانا. كانت زوجته بدينة ومتقدِّمة في السن، وابنته هزيلة البنية، وقد أصبحت الآن مسنَّة ومثل المخبولة. كان آل ميلون الثلاثة، الذين يسكنون ساحة "ديللا ليبيرتا"، يصعدون ببطء، على خُطا أرمينيا السمينة، يمسحون شارع "كولا دي ريانزو"، متأمِّلين واجهات المخازن الواحدة تلو الأخرى. وكانوا يغيِّرون الرصيف في ساحة "ريزور

جيمنتو" ويعودون، وهم يتابعون تأمُّل المحلات بالعناية ذاتها، نحو ساحة "ديللا ليبيرتا".

كان هذا الذهاب والإياب يستغرق قرابة ساعتين، الوقت الكافي للتجلُّد حتى تحين ساعة العشاء. لم يعد أفراد عائلة ميلون الثلاثة، الفقراء جداً، يدخلون إلى قاعة سينما أو مقهى منذ زمنٍ طويل. كان التنزُّه هو تسلية حياتهم الوحيدة.

في يومٍ من الأيام، وبعد أن خرجوا في الساعة المعتادة وصعدوا شارع "كولا دي ريانزو" تقريباً حتى ساحة "ريزور جيمنتوا"، لفتَ انتباه أفراد عائلة ميلون الثلاثة مخزن جديد، وكأنه فُتِحَ بطريقةٍ سحرية، في المكان الذي لم يكن حتى مساء أمس سوى حِباك مغبرّ. كان صقيل الزجاج يمنعهم من تمييز البضاعة. فاقتربوا، ثلاثتهم، من المخزن، ودون أن ينبسوا ببنت شفة، شكّلوا نصف دائرةٍ على الرصيف وهم يصطفّون أمام واجهاته.

إنهم يرون الآن البضاعة بوضوح: السعادة. كان أفراد عائلة ميلون الثلاثة، مثل جميع الناس هنا، قد سمعوا دائماً، الحديث عن هذه السلعة، ولم يروها أبداً. كانوا يتناقشون حولها هنا وهناك، كأنها شيء نادر جداً، - وندرته - صراحةً خيالية، مشككين بوجودها الحقيقي تقريباً. صحيح أن المجلات تنشر من حينٍ لآخر مقالاتٍ طويلة مصوَّرة، يقولون فيها إنّ السعادة في الولايات المتحدة إنْ لم تكن عامّة، فهي على الأقل سهلة المنال؛ لكن، كما نعلم، أمريكا بلاد بعيدة، والصحفيّون يتخيَّلون أشياء كثيرة. وعلى ما يبدو، كانت توجد وفرة من السعادة في الأزمنة الغابرة؛ إلا أن ميلون، مثل كل الذين طعنوا في السن الآن، لا يتذكَّر أبداً أنه رآها.

وهاهو متجرٌ الآن، وكأن الأمر لم يحصل، وأن الموضوع يتعلّق بالأحذية أو أدوات المائدة، يقدِّم صراحةً هذه البضاعة، لكل شخص يريد شراءها. وهذا ما يفسِّر دهشة أفراد عائلة ميلون الثلاثة المسمَّرين إلى الأرض، الجامدين أمام هذا المتجر الغريب.

يجب القول إنّ هذا المتجر يُحْسِن عرض بضاعته جيداً في واجهاته الكبيرة المؤطّرة بحجر الترافرتين[2] اللامع، ولافتته طراز عام 1900، وجميع كمالاته وزيناته المصنوعة من المعدن المطلي بالنيكل[3]. في الداخل أيضاً، كانت طاولاته على الطراز الحديث، وبائعان أو ثلاثة من الشبَّان الحيويين، الأنيقي الملبس، يجذبون بظهورهم فقط، الزبون الأكثر تردداً. وتظهر "السعادات" في الواجهات مثل بيض "عيد الفصح"، وهي معروضة حسب كبرها، وتوافق جميع

---

[2] ترافرتين (حجر جيري من مدينة تيبور بإيطاليا).

[3] النيكل (معدن أبيض).

الميزانيات، فيوجد منها الصغير والوسط والضخم، قد تكون مزيَّفة، وضعت للدعاية. وكان لكل سعادة بطاقتها الصغيرة، مع السعر المدوَّن عليها بالأحرف الطباعية المائلة.

انتهى الأمر بالعجوز ميلون إلى القول بسطوةٍ، معبراً عن أفكارهم:

ـ هذا إذاً، لم أكن أتوقع ذلك أبداً...

سألته الفتاة ببراءة: ـ لماذا يا أبي؟

ردّ عليها العجوز بانزعاج قائلاً:

ـ هذا لأنه، ومنذ سنوات عديدة، يقولون لنا بأنه لا توجد سعادة في إيطاليا، وأنها تنقصنا، واستيرادها يكلّف كثيراً... وهاهم فجأةً، يفتحون مخزناً لا يبيعون فيه سواها.

قالت الفتاة:

ـ قد يكونون اكتشفوا منجماً.

فانبرى ميلون يقول ثائراً:

ـ لكن أين؟ وكيف؟ ألم يقولوا لنا دائماً إن باطن الأرض في إيطاليا لا يحتوي عليها؟... لا نفط، ولا حديد، ولا فحم، ولا سعادة... ثم هناك أشياء ينتهي بنا الأمر إلى أن نكتشفها... هل تتخيَّلين؟... عندي شعور بأنني سأرى عناوين كبيرة تقول: بالأمس، كان "فلان" يتنزَّه في جبال "كادور"، واكتشف منجم سعادة من نوعيةٍ ممتازة...هيه، كلا، كلا،... إنها بضاعة أجنبية.

تدخّلت الأم بهدوء قائلة:

ـ حسناً، أين المشكلة؟ هناك، لديهم الكثير من السعادة، وهنا، ليس لدينا منها: إنهم يستوردونها... أين الغرابة؟

رفع العجوز كتفيه حانقاً، وقال:

ـ حجج غير معقولة... هل تفهمين فقط ما هو معنى استيراد؟ هذا معناه صرف نقودٍ ثمينة... نقود بإمكاننا استخدامها لشراء القمح... البلد يتضوَّر جوعاً... نحن بحاجةٍ إلى القمح... مهما قلتِ، فإن الدولارات اليسيرة التي نجمعها بشد الحزام، نقوم بإنفاقها على شراء هذه البضاعة، هذه السعادة!

وجعلته ابنته يلاحظ قائلة:

ـ لكننا بحاجةٍ أيضاً إلى السعادة.

أجابها العجوز:

ـ هذا شيء غير ضروري. قبل كل شيء، يجب التفكير في الغذاء... أولاً الخبز، وبعد ذلك السعادة... لكن على أي حال هذا بلد اللامنطق: أولاً السعادة، وبعد ذلك الخبز.

لاحظت زوجته الحليمة:

ـ كم تغضب سريعاً! حسناً، أنت لا تحتاج إلى السعادة... لكن الجميع ليسوا مثلك.

وخاطرت ابنته بالقول:

ـ أنا، مثلاً...

فردّد الأب بنبرةٍ مهدِّدة:

ـ أنتِ، مثلاً...

تابعت الفتاة بيأس:

ـ أنا مثلاً، سأشتري حقاً، واحدةً، واحدةً صغيرةً منها، لأعرف فقط كيف هي مصنوعة هذه السعادة.

قال الأب قاطعاً ومغتمَّاً:

ـ هيَّا بنا.

تركت المرأتان نفسيهما تُجرَّان بطاعة. لكن العجوز كان الآن منزعجاً. فقال:

ـ لم أكن أتوقع ذلك منكِ حقاً، يا جيوفانا.

ـ لماذا يا أبي؟

ـ لأنها بضاعة من السوق السوداء، من مُحْدَثي النعمة، من أصحاب الملايين... إن موظفاً في "الدولة" لا يستطيع، ويجب ألا يطمح إلى السعادة... وعندما تقولين بأنك تودّين شراءها،

تثبتين على الأقل عدم إدراكك... كيف... نحن نؤجِّر غرفاً في منزلنا، ويصلني راتبي التقاعدي تقريباً في أوّل الشهر، وأنتِ...آهٍ، إنّك تخيِّبين أملي، إنكِ تخيِّبين أملي.

غَشَت الدموع عيني ابنته. فقالت الأم:

ـ هل ترى كيف أنتَ؟ إنك تمضي وقتك في تأنيبها. ثم إنّها لا تملك شيئاً في الحياة، وهي شابة، فأين الغرابة في أن ترغب في تذوُّق السعادة؟

ـ لا شيء... لقد استغنى والدها عنها، وهي أيضاً تستطيع الاستغناء عنها.

كانوا الآن قد وصلوا إلى ساحة "ريزور جيمنتو". لكن، خلافاً لعادتهم، أراد العجوز، هذه المرَّة، العودة على الرصيف ذاته. وعندما وصلوا إلى أمام المخزن، توقَّف، ونظر طويلاً إلى الواجهة، وقال:

ـ هل تعرفان ماذا أعتقد؟ إنها مزيَّفة.

ـ ماذا تريد أن تقول؟

ـ حسناً؛ أمس فقط، كنت أقرأ في الجريدة أن سعادةً صغيرة مثل هذه، في أمريكا، أقول جيداً في أمريكا، تكلِّف عدّة مئات من الدولارات... فكيف من الممكن أن يقدِّموها لنا بهذا الثمن؟ إن سعرها مع تكلفة النقل يكلِّف أكثر بكثير... إنها مزيَّفة، إنها منتجات محليَّة... لا يوجد في ذلك أدنى شك.

جازفت الأم بالقول:

ـ لكن الناس يشترونها.

ـ وما الذي لا يشتريه الناس... سوف يكتشفون ذلك بعد أن يعودوا إلى منازلهم، خلال عدّة أيام... غشّاشون!

واتصلت نزهتهم. لكن جيوفانا كانت تبتلع دموعها، وتفكِّر بأن السعادة، حتى المزيَّفة، ستعجبها.

155

دستور ياسيدي الشيخ علي

رشاد أبو شاور

سيدي الشيخ علي مديد القامة، يمشي بتؤدة، وعيناه تنظران بعيداً، في ظهره انحناءة طفيفة، عصاه على كتفه وقد علّق فيها (بقجة) ملابسه (ثوب أبيض، وسجّادة صلاة عتيقة، وسواك، وبعض البخور).

من عادته أنه يحني جسده قليلاً، ويمّر براحة يده على رؤوسنا نحن الصغار، وهو يتمتم بآيات من الذكر، أو الأدعية، يبارك أعمارنا، ويرجو من الله لنا التوفيق والهداية، وحسن الطالع.

أخبرتني خالتي (فضّة) أن الشيخ علي اعتاد زيارة قريتنا (ذكرين) قبل اللجوء، وأنه سعى لمعرفة إقامتنا بعد نكبة عام 48، وبعد تعب اهتدى لمعرفة عناوين أهل قريتنا فأخذ يزورنا في مخيماتنا، فنحن، كما تقول خالتي: تفرّقنا يا حسرتني، وكأننا أهل يوم القيامة، فبعضنا في مخيّم (النويعمة)، وبعضنا في مخيّم (الدهيشه)، وبعضنا في مخيم (الفوّار) وبعضنا في مخيم

(عين السلطان) وهو المجاور لمخيمنا (النويعمة)...

هو يأتينا بأخبار أقاربنا، وجيراننا الذين يزورهم في كل عام، فهو يقسّم عامه على زيارات للجميع والاطمئنان على أحوالهم. يكتب الأدوية الشافيّة لمرضاهم، وينصح النسوة بالتقى، ورعاية الأبناء والبنات والأزواج، وقد يكتب (حجاباً) لإحداهن ليحبّها زوجها، ولأخرى لتنجب إن شاء الله، ولكنه يأبى أن يكتب ما يفرّق، أو يثير الغيرة والحسد، أو يوقع الأذى. ينصح دائماً بالابتعاد عن الحسد، والكيد، والنفث في العقد ﴿من شرّ النفّاثات في العقد، ومن شرّ حاسد إذا حسد﴾.

كان ينظر إلي بشيء من الحزن، ثمّ يمسّد على رأسي ويدعو الله أن يحميني، فهو يعرف أنني ابن (زينب) التي ماتت في (بابور الطحين)، ودفنت هناك في قريتنا، وبجوارها أختي الصغيرة (معزوزة) التي لحقت بها بعد شهرين... جرؤت مرّة، وقد رأيته يضع عصاه على كتفه، ثمّ يمشي ببطء مبتعداً، بعد أن ودّع جمهرة النساء . الرجال يسرحون مع الفجر ويعودون مع غياب الشمس، وبعضهم يشتغل في مزارع الموز، في منطقة (العوجا) على طريق نابلس، أو مشروع (العلمي) شرقاً باتجاه الجسر قرب نهر الأردن . على مناداته بلهفة:

. سيدي الشيخ علي انتظر...

توقف في ظل دار (أبو غيث) الصرفندي، فالطقس حّار والشمس تشوي الرأس، حتى وإن كانت على رأس الشيخ علي عمامة.

اقتربت منه، وقلت له وأنا أرتجف:

. سيدي الشيخ علي، أنا باحب البنت (...) وبدّي منّك تعمل لي حجاب علشان تصير تحبني...

سألني وقد وضع راحته الكبيرة فوق رأسي:

. أنت ابن المرحومة زينب!... البنت ما بتحبّك؟

. بعرفش، أنا باستحي أسألها!.

. خلينا نحسب حروف اسمك واسم أمّك، ونشوف برجك...

أخذ يحسب الحرف، ثم تنهّد ونطق بسّر البرج:

. برجك (ناري)، يعني لازم يكون برج البنت (ترابي) أحسن بعدين تحرقوا بعض.. فاهم؟ إذا برجك ناري وهي برجها ناري مثلك بتحرقو بعض.. روح اعرف لي اسم أمها، وبعدين السنة الجاية لمّا أزوركم تخبرني به، فإن كان برجها ترابي نفعل ما يقدرنا الله عليه، لأنها ستكون

دستور يا سيدي
الشيخ علي..

مناسبة لك...

مشى الشيخ علي بخطوات قصيرة ثقيلة، وتوارى في منعطف الشارع، أمّا أنا فلبثت حائراً، أفكّر في كيفيّة معرفة اسم والدة (...) شقيقة زميلي وصديقي (هاني) في المدرسة، وفي نفس الصّف، حتى أننا نجلس دائماً متجاورين على نفس المقعد.

لم يعد الشيخ علي في العام التالي إلى مخيمنا، ولم نعرف ما جرى له، فنحن تشتتنا، ورحلنا عن مخيمنا، فمنّا من أقام في مخيمات عمّان، ومنّا من رحل إلى مخيم البقعة، ومنّا لا ندري أين انتهت رحلة تشرّده...

ظلّت (...) في بالي كل هذه السنوات، حتى بعد زواجي، وإقامتي في بيروت، ودمشق، وتونس، والعودة إلى عمّان بعد غربة عشرين عاماً.

وأنا أهبط السلّم الكهربائي في (السيف وي)، رأيتها، إنها هي، والله هي!

أردد في سري هي، وقلبي يخفق بقوة، وارتجاف، ووهن، وفرح، ولخبطة، ورغبة أن أندفع وأحملها بين يدي وأدور بها صائحاً: والله العظيم هي، بعد كل هذه السنوات، هي والله العظيم، هي بلونها، بوجهها، بنظرتها التي اخترقت قلبي وجعلت روحي ترفرف كالعصفور، هي التي ضربت.. ماذا أقول؟!.. ضربتني، صعقتني.. بنظرة حبّ من لمّا كنت في أوّل المرحلة الإعداديّة،

وحتى السنة الدراسيّة الأخيرة سنة التوجيهي...

ثلاث سنوات من الحبّ الصامت، من وله بها، من نظرات قلبي وعيني وروحي اللهفى، من استغاثات بأن تبتسم لي وتقول لي كلمة واحدة تجعلني أطمئن وأهدأ، ويسكن قلقي...

أقترب، لا كما عهدتني متردداً، وأهمس باسمها، فتتراجع خطوتين وتبتسم، ثمّ تضحك، وتضرب كفّاً بكّف:

ـ أنت!.. يااااه.. بعد كل هالعمر!

وقفت ذاهلاً أتأمّل وجهها.

ـ لم تتغيّر كثيراً، شويّة شيب على الصدغين، و..

أين كنت، هل تزوجت، لماذا لم تسأل عن، عن.. أخي صاحبك و..؟!.

وبدون وعي أسألها:

ـ ما اسم أمّك؟

تضحك بصوت عال دون اهتمام بالناس المتسوقين...

ـ لماذا تسأل عن اسم أمي؟!

ـ لأن الشيخ علي..

ـ الشيخ علي، أي شي علي؟!

ـ الشيخ علي طلب منّي أن أعرف اسم أمّك!

ـ اسم أمّي..

ـ تلك حكاية قديمة.. تصوري لقد تعلّمت من كتاب (أبو معشر الفلكي أن أعرف أبراج المحبين و...

ـ أنت!

ـ أنا..

ـ قرأت لك مقالات، وقصصاً، ورأيتك مرّة على التلفزيون، وسمعت أخبارك و...

ـ ولكن: ما اسم أمّك فعلاً؟

ـ نعمة..

ـ ياه، لقد خجلت أن اسأل شقيقك صاحبي عن اسم أمّه، والشيخ علي لم يعد في السنة

التالية، لقد وقعت حرب 5 حزيران و.. تفرّقنا...

حسبت أرقام اسم أمّها بسرعة، ووجدتني أتمتم:

. برجك ترابي، يعني لو لم تقع حرب (حزيران)، ولو عاد الشيخ علي، حتى لو لم يعد، لكنّا، أقصد كنت لا أجرؤ أن أقول لك بأنني، ولكن لو لم يفرّقنا (حزيران) لكنت تشجّعت وقلت لك بأنني...

. بأنك ماذا؟!

. بأنني كنت...

. كنت؟!

. وما زلت، وسأظلّ..

التفتت حواليها، ثم لفّت جسدها وكما لو أنها تقوم بنفس الحركة عندما كانت تخرج من بوّابة مدرسة البنات لتبحث عنّي بعينين تمسحان زوايا الشارعين المتقاطعين أمام المدرسة، وأشارت بيدها لأحدهم، فبادر للاقتراب منّا شاب مديد القامة، عرّفتني به:

. ابني...

ذكرت اسمه المطابق لاسمي، فمدّ يده، فهمست له باسمي بحيث لا يتبيّنه تماماً، هو غير المعني بهذا (العّم) الذي ظهر فجأة:

. الأستاذ (...) من مخيمنا، صديق خالك، وجارنا أيّام مخيّم (النويعمة)، مخيمنا الذي حكيت لك عنه، القريب من أريحا.. ما أحلاها تلك الأيام، أيّام (النويعمة) و(أريحا)! كنّا نعيش على الأمل، لكنها راحت...

قال بلامبالاة:

. تشرفنا..

وإذ ابتعد الشاب متشاغلاً بتناول حاجيات عن الأرفف، شعرت بأن ناراً تندلع في جوفي، في رأسي، في يدّي، في ساقي، في شراييني...

أيقظني صوتها القلق:

. أتشكو من شيء؟

. الشيخ علي أخبرني أن برجي ناري، وأنني بحاجة لمن برجها (ترابي)...

لّما عاد ابنها، ومدّت يدها تودّعني، شدّت على يدي وكأنها تعد بأننا سنلتقي...

رأيتها تخرج من الباب إلى الشارع لتختفي مع ابنها في سيّارتهم الخاصة، ثمّ لتحين منها نظرة، نظرة من نظرات أيام زمان، أيّام خروجها من بوّابة المدرسة، نظرة انتظرتها بلهفة خمسة وعشرين سنة...

وإذ توارت السيّارة، وغابت الابتسامة، داخلني شعور بأنني توهمت كل الذي جرى...

انزلق جسدي بجور الجدار، وتكومت على نفسي وداخلني شعور بأنني أتحوّل إلى كيس من الرماد بعد سنوات من الشوق والاحتراق...

آخ يا سيدي الشيخ علي، أكان لا بدّ أن يدهمنا 5 حزيران ليبددنا؟!...

طيور يتيمة

د. نجمان ياسين

لا أحد يعرف كيف جاء هذا اللقب، ولا أحد يعرف معنى هذا اللقب أيضاً، لا أحد منّا نحن الأولاد العفاريت، يعرف أيَّ شيء عن أهل ـ غريب النسلي ـ ولسنا ندري من أين وصل إلى حيِّنا العتيق، ليفتح دكان حلاقته العجيب!

ذلك الدكان الذي يوفر الفيء والهواء المنعش لنا، ويجعلنا مبهورين بالطيور التي تتهادى برشاقة وتُغني بأصوات تطربنا، وتجعلنا ننسى أنفسنا وعذاب العصا التي ستنهش أجسادنا عندما يعرف آباؤنا أننا قد هربنا من كُتّاب ـ المُلاكسو ـ وقصدنا دكان حلاقة "غريب النسلي"!

دكان حلاقة "غريب النسلي"، قريبة من كُتّاب ـ المُلاكسو ـ ذلك الأعضب العجوز الذي تقول عنه جدتي:

ـ ما يبول على يد مجروح!

الدكان قرب ـ سوق الأحمدية ـ ونصعد إليه مستخدمين عشر درجات مبنية من حجارة خشنة وطين، تفضي إلى الزقاق الذي يأخذنا إلى السوق، وفي مطلع الزقاق نبصر دكان الحلاقة، منزوية، منعزلة، وبعيدة عن صخب وأصوات السوق برغم أننا نسمع أحياناً أصوات وشتائم بعض الباعة السفهاء كما يصفهم ـ المُلاكسو ..

اعتدنا أن نذهب في الصيف إلى كُتّاب ـ المُلاكسو ـ واعتاد أن يفتش الخرق التي تحمل طعامنا، وكان يحلو له أن يأخذ من هذا الولد بيضة، ومن الآخر خيارة، ومن الثالث حبّة (طماطم)، كما اعتاد أن يقتطع من كل رغيف خبز قطعة، ويكوِّم كل ذلك في زنبيله، ولا ينسى أن يسألنا إن كان بحوزة أحدنا بعض ذرّات الملح!.

ـ كلوا يا أولاد فقد باركته بآيات الذكر الحكيم.

ويحمل طعامه ويغيب عنا دقائق، يعود بعدها في هيأة وحش همّه أن ينقضّ علينا ويفتك بنا!

من منّا نحن الأولاد، لا يذكر كيف كان يتحجج علينا، ويهيئ لنا الذنوب؟ كي تبدأ عصاه القاسية إضرام النار في أيدينا وأرجلنا ومؤخراتنا!

من منّا لا يتذكر زنقة ـ الفلقة ـ حيث تدور لائبة أرجلنا المقيدة، وترتعش أصواتنا مستغيثة من لسعات النار على باطن أقدامنا؟

وهل ننسى إيقافه لنا في حر الشمس وإجبارنا على قراءة: ﴿قل يا أيها الكافرون لا أعبد ما تعبدون﴾ ـ مائة مرة. كي لا ننساها ونخلط ونذنب في قراءتها كما نفعل في كل مرة؟!

لكننا كنا نخطئ الحفظ في كل يوم، وينال مَنْ أذنب منا العقاب الذي يجعل أقدامنا محمرة، ومنفتحة متورمة، كل يوم.

وجدنا نحن أولاد الحي العتيق، كيف نتخلّص من كُتّاب ـ المُلاكسو ـ وكان الحل ممتعاً ولذيذاً، فَبدَل أن نذهب إلى كتَّابه، نذهب إلى دكان حلاقة "غريب النسلي"، ونمضي وقتنا مع طيوره وألعابه الحلوة، موهمين أهلنا بأننا قد فعلنا ما أرادوا لنا في الذهاب إلى الكُتّاب!

كثيرة هي الأفعال التي أدهشتنا في جنة "غريب النسلي"! وكثيرة هي الأمور التي جعلتنا نصفر لهفة وانبهاراً، ونحن نبصره يقوم بأفاعيل تُدخل السرور إلى قلوبنا النابضة بالسؤال عمّا يجري في هذه الدكان الطيبة الحبيبة إلى أرواحنا!

ندخل الدكان من بابها الخشبي المرصّع بدوائر تشبه عيوناً فضية لامعة، لنصبح داخل غرفة رحبة، باردة، جدرانها من جص شديد البياض، وأرضيتها من تراب مصقول ومتماسك

ومرشوش برذاذ خفيف من الماء. ومروحة تتدلى من السقف تُرسل الهواء الناعم الذي يتسرّب إلينا بحنو ورحمة.

بجوار كرسي الحلاقة، منضدة استقرّ عليها مذياع صغير أصفر اللون ومستطيل، وقريباً منه ـ غرامافون ـ تجاوره اسطوانات كثيرة، تبدو مثل أقراص سود متوهجة تحت نثار الضوء المتسلل من أعلى الكوّة في سماء الغرفة.

ندخل الغرفة ومعنا لفّات طعامنا، والحقائب المصنوعة من بقايا ثياب قديمة معلَّقة على أكتافنا، وداخلها جزء ـ عمَّ ـ وجزء ـ تبارك ـ ومعنا لهفتنا وخوفنا ولهيب الصيف تحت جلودنا.

يقول أحد الأولاد:

ـ جئنا لنقص شعورنا.

يهز "غريب النسلي" رأسه بوداعة، ويرسم ابتسامة حنونة على شفتيه. ويشير إلينا أن نجلس، يشير من غير أن يتفوّه بكلمة أو حتى بحرف!

هكذا كلما ارتأينا أن نهرب من الحر وعصا المُلا المنقوعة بالماء والملح والتي تنهش أقدامنا وأيدينا، نلجأ إلى جنّتنا الآمنة.

ندخل الغرفة، فيواجهنا "غريب النسلي" بابتسامته الرقيقة المفصحة عن الاحتفاء والترحيب بنا، نرى ذلك أيضاً في عينيه المبتهلتين الناعستين وكأنه ضائع أو خارج من نوم طويل، ونكاد نُبصر في ملامح وجهه الرضي صفناته التي تُحلّق به في حلم وتأخذه من حلم، ونظل متصلبين في وقفتنا.

يومئ لنا ثانية أن نجلس، فتتراخى أجسادنا على الكراسي المغزولة من قصب رقيق يابس أصفر كالذهب، ونشعر بعذوبة الهواء البارد تتسرَّب إلينا وتمنحنا راحة لذيذة.

نجلس صامتين، نؤثر الصمت والمراقبة، ولا يجسر أحدنا أن يبادر إلى قول أو اقتراح، فالذي يقرر الأمر أولاً وأخيراً، هو "غريب النسلي".

نعرف أن وجودنا في الغرفة التي تبث السكينة في أرواحنا، وتنشر الفرح في قلوبنا، يرتبط بما يريد "غريب النسلي"، فهو من يقرر إن كنّا سنقص شَعْرَ رؤوسنا، أم سنؤجل ذلك إلى يوم آخر، وهو من يحدد متى يبدأ، وأين ينتهي؟

وكنا نحن قانعين بكل ما يرغب فيه، فذاك فضل منه، وكيف لا يكون فضلاً وقد أتاح لنا الجلوس مع طيوره الأليفة التي تصدح بغناء له أكثر من لون؟ كيف لنا ألا نكون راضين وقد أدخلنا جنته الباردة وانتشلنا من جهنّم الصيف؟ كيف لا نرضى وهو لا يتقاضى منّا عن حلاقة الرأس الواحد سوى نصف درهم. بينما يأخذ الحلاقون الآخرون الدرهم بالتمام والكمال؟

نجلس ونرقب "غريب النسلي"، بدلته سوداء ولمّاعة، وقميصه أبيض ناصع، وربطة عنقه صغيرة ولونها الأحمر يشبه الدم الصافي، وفي جيب سترته الأعلى وردة تكون مرة بيضاء ومرّة حمراء، تتدلى قريباً من قلبه، عند الصدر النحيل الملموم على جسد ضامر.

أرقب شَعْرَه المدهون والمفروق من الوسط، شَعْرَه الأسود كالليل وهو يحيط بوجهه الأبيض، وأكاد أمسك بالحزن في عينيه المبتهلتين، وأذكر قول خالي الذي اكتشف هروبنا من ـ المُلاكسو ـ والتجاءنا إلى جنة "غريب النسلي"، ولم يخبر آباءنا في الحي العتيق، بل تستّر علينا، أذكر كلمات خالي تقرع كالناقوس في رأسي:

ـ مسكين غريب النسلي، مسكين ومنكسر القلب، يقولون إنه في شبابه قد تعشّق صبية سلبت عقله، قالوا بأنها من عائلة تحصر الزواج بين الأقارب فقط، وقالوا بأن النسلي قد طاش فؤاده وضاع لبه، وإنه قد هام حافياً في طرقات المدينة لأشهر، ثم استرد نفسه واعتكف في دكانه منقطعاً عن الدنيا.

وجه النسلي، حليق، طري وغض، وبلا شاربين، تفوح منه رائحة عطر طيِّب، وأصابع يديه

رفيعة وطويلة، وتشف عن عروق ناعمة خضر بارزة.

نجلس في الدكان.

نرقب الطيور، ونتطلع إلى النسلي بعيون مختلسة مثل لصوص، لنعرف ما يجري على الرغم من أننا ألفنا بعض عاداته، إلا أننا لا ندري كيف سيتصرف، فهو في كل مرة، على حال، وفي كل مرة، نكتشف شيئاً جديداً في تصرفه معنا.

يحدث أن يقول لنا إذا أرد حلق شعر رؤوسنا:

ـ البداية.

وبعد أن ينتهي، يقول:

ـ النهاية.

هكذا، يلفظ هاتين الكلمتين، ولا شيء سواهما، فكأنه لا يعرف إلا هاتين الكلمتين.

ويحدث ألا يكون في مزاجه، وقد قرر مسبقاً ألا يحلق شَعْرَ رأس أحد، فيدير الكرسي إلى جهة معاكسة، ويسحبها إلى زاوية بعيدة عن المرآة.

وكنا نفهم هذا، كما نفهم أنه ليس بمقدور أحد أن يخرجه من انغماسه في تدخين غليونه الذي يعبق برائحة تبغ له نكهة تفاح وخوخ وأجاص، نكهة مختلفة في كل مرة، نكهة فواكه تسطلنا وتجعل لعابنا يسيل بلا جدوى، وكنا نتساءل:

ـ من أين يجيء بكل هذه التبوغ؟

أما إذا دخلنا الدكان، وكان يصغي إلى مذياعه الذي يرسل الأغنيات الأجنبية أو يستمع إلى أسطوانة تدور مع الغرامافون، فينبغي ألا نصدر نأمة، وأن نجلس كالتماثيل، ولن نجلس إلا إذا أومأ إلينا بذلك كعادته بلا كلمة أو حرف.

أحياناً، نراه ساهماً، ملتفاً على نفسه مثل قنفذ مذعور!

وأحياناً، نراه صامتاً، غائم العينين، يبدو وكأنه يمنع دموعه من الانسكاب على وجهه الناعم.

وربما رأيناه مرّة وقد تراقص الجذل في عينيه، وبدا شعاع نور يومض بالطمأنينة في أعماقهما النائية، ولعلنا أبصرناه مرّة، يخرج صفيراً مبهجاً ويحاول أن يدندن بصمت مخنوق لحن أغنية لم نعهدها. يدندن وعيناه شبه مطفأتين!

وقد يكون بعض الأولاد، مندهشاً مما يجري، ويكون بعضهم غير مستوعب وقد يرون أن النسلي يهملهم ولا يأبه لهم، لكن جميع الأولاد، يشعرون بالرضا، فهم يعرفون أن ساعاته ليست واحدة، كما يتحدث أبناء الحي العتيق.

أشياء وأشياء تجعلنا نحب النسلي، ونقف بين يديه مذعنين، ممتثلين لأوامره التي تصلنا عبر إشارات يديه النحيفتين، وعينيه اللتين ترسلان إلينا رسائل كنّا قد برعنا في استلامها وكشفنا بمهارة ما تريد منا!

نُسلِم رؤوسنا إليه، فينكث بيديه السريعتين، شعورنا، ويستكشف ما تحوي في طرقاتها ودروبها من فجائع مخجلة. وإذا صادف وأن عثر على قمل أو بيوض قمل، توقف للحظة شبه مصعوق، ثم عاد إلى معالجة الأمر بهدوء وذلك بأن يبلّل قطعة قطن بالكاز ويفرك بها شعورنا فركاً متأنياً رفيقاً ثم يشير إلينا بيديه الناطقتين وعينيه الحزينتين، أن ننهض ليقودنا خارج

الدكان حيث يوقفنا في الشمس لدقائق صاغرين، كي يموت القمل وتطرد بيوضه التي تمص دمنا، وإذ ينتهي من تنظيفنا، يبدأ معاينة شعر رؤوسنا، يعرف كيف يجعل الشعر الخشن الشبيه بجزّة صوف، ليناً، ويعرف أي قصّة تلائم الشعر الأشقر أو الشعر الأسود أو الشعر التمري، ويعرف ما يفعل بشأن الشَعْر المرسل الخفيف كالريش، والشَعْر الملبّد القاسي، يتفنن في قص شعورنا على مزاجه، يختار لنا طول الشعر ونوع المشط، وبأي طريقة يُرجّل هذا الشعر دون ذاك، وأي مقص يستخدم؟ ولا يفوته أن يُضفي لمساته البارعة في تشذيب ما يزيد من شعرات هنا وهناك، ليُنهي عمله بتمسيد شعرنا بدهن كثيف يجعله يسطع ملتمعاً تحت الضوء.

وبعد أن ينظّف شعورنا، ونصير مشرقين، نحاول أن ندسّ قطعة النقد في يده، فيمتنع،

ويشير إلينا بأن نضعها في صندوق من معدن له شق صغير، فنفعل، وربما وضع أحدنا عشرة فلوس بدلاً من نصف درهم! وحينذاك يبتسم النسلي ابتسامة رضية فاتنة، ويومئ إلى طعامنا الراقد في حقائبنا مشيراً إلى فمه وبطنه، فنفهم، ونضحك، ونخرج لفّاتنا ونبدأ قضمها مثل فئران شرهة أنهكها الجوع.

ويراقبنا، وعيناه تبرقان بحنو وحزن.

وعبثاً حاولنا أن نشركه في طعامنا، وعبثاً حاولنا أن نرفض بعض عناقيد العنب الأبيض الحلو كالسكر ـ ويسمونه أصابع البنات ـ التي كان يقدمها لنا، وشبح ابتسامة جريحة تلوح في وجهه الحزين.

نأكل بنهم وتلذذ، ويداعبنا الهواء المنعس بليونته وبرودته، فنشعر كأننا في جنّة، ونصغي إلى دقات قلوبنا تنبض بالسرور، ونراقب النسلي وطيوره.

صدور الطيور مرقطة بالأحمر والأسود والأصفر، ولبعضها لون البنفسج ولون الذهب أيضاً، وربما توهج ريش بعضها بلون الفضة.

عيون الطيور تبرق مضيئة، ريشها براق ونظيف يلمع تحت نور الشمس النازل من أعلى الغرفة، ريشها ناعم كالحرير.

الطيور تحف بالنسلي، وتحيق به من كل صوب، يرتمي بعضها في حضنه ويندس طير في فتحة قميصه، ويقفز آخر إلى أحد كتفيه، ويضم هو طائراً إلى صدره، يقرّبه من وجهه وعينيه ويهمس شيئاً في أذنيه، يوشوش له بصوت مكتوم نتبينه في ارتعاش شفتيه، يتمتم ويطلقه ليمسك طيراً يناغيه ويناجيه بلغته الصامتة، يلتحم به ويحدّق في عينيه الملتمعتين، وشفتاه ترتعشان بخشوع كما لو كان يمسك شيئاً طهوراً له قدسية، والأولاد ينظرون مشدوهين، وأنا أتذكر قول جدتي لي:

ـ إن النبي سليمان، كان يكلّم الحيوانات والطيور!

أتذكر قول جدتي وأبصر أمامي النسلي يكلّم الطيور مثل نبي الله سليمان.

الدهشة سماء تهبط علينا، ونحن نرقب ونسمع ونرتجف فرحاً، فكأن الطيور أدركت أن النسلي يستحثّها على الغناء، فبدأت تشدو بأصوات شجية، تتوقف فجأة عن الغناء وكأنها قد أفرطت وجاوزت حدّها. وعينا النسلي فيهما ابتهال وضراعة ولهفة حتى ليبدو مثل غريق في نهر الغناء الصافي.

وجه النسلي ينمّ عن الرضا، وطائر يصدح بصوت مرتفع وآخر ينبعث صوته بخفوت.

الطيور تشدو بأنغامها المتناسقة، والمتنافرة، تغرّد جماعياً وفردياً وثنائياً، وتندفع في الغناء حتى إذا شعرت بأنها قد تمادت، أمسكت، وعادت لتغني بصوت ملآن يصدح بالإلفة مرة، وبالوحدة مرة، ويجيء غناؤها مشحوناً بالبهجة، متلاصقاً، ومتتابعاً، هارباً ومتعاقباً، وتنقر ريش بعضها بنعومة ومناغاة، وتنثني متمايلة في رشاقة ومرح وخيلاء.

النسلي يراقب الطيور، ويغرق في نهر أصواتها الغزير الذي يفيض علينا، ونحن نغرق معه في هذا الغناء المتسق المتناغم الذي يأخذ أرواحنا بعيداً عن أشواك دنيا ـ المُلاكسو ـ وعقابه الصارم.

وعندما تنتهي الطيور من أناشيدها، تنفش ريشها وتداعب بعضها بحنو، فينهض النسلي ليرمي حبّات القمح ونثار القش المُجوَّف، ويستبدل ماءها بماء جديد موضوع في كاسات من خزف أخضر اللون يشبه كاسات اللبن الرائب الذي نعدّه في بيتنا.

تنقر الطيور الحبّات، وتلتقطها وتعبث بنثار القش المُجوَّف، وتندفع صوب الدائرة التي كوّنها نور الشمس، فتنفش ريشها، وتتشمس وتروح تغرّد بأصوات آسرة تجعل الدنيا ترقص بحبور، وتجعل أرواحنا تخفق بسعادة لذيذة.

لماذا جاء الأولاد بهذا الخبر ؟

ولماذا شعرت كأن حبلاً يلتفّ على رقبتي ويمسك جوز حلقي؟ لا بل لماذا أحسست كأنهم يدقون مسماراً صدئاً في قلبي؟

الآن أشعر بمرارة قاسية في فمي، بأشواك عصية تُقَمِط صوتي وتمنعني من الصراخ.

هل صحيح أننا قد فقدنا جنّتنا، وأننا لن نبصر النسلي؟ وأين ستذهب الطيور الآن؟

انتبه أهل الحي العتيق، إلى أن النسلي لم يعد يفتح دكان الحلاقة!

وانتبهنا قبلهم إلى ذلك، فقد هربنا من كتّاب ـ المُلاكسو ـ لمرتين، لندخل جنّتنا المأمونة، ووجدنا الباب موصداً.

هجم القلق علينا.

قال مختار الحي لخالي:

ـ فاحت رائحة من داخل الدكان، وسمعنا صراخ ونواح الطيور، فاضطررنا لكسر الباب، ووجدناه مسجّى على الأرض، تصوّر كان يبدو وكأنه يبتسم في موته، وكانت طيوره مذعورة، صرخ بعضها وطار بعضها الآخر خارج الدكان، وبقيت طيور أخرى تولول بيتم وتبكي عند رأسه!

طيور يتيمة..

هبط الخبر على رأسي مثل حجارة ناتئة، شجته وأدمتني!

قال خالي:

ـ هكذا هو منكسر القلب، غريب، وحيد.

قال المختار:

ـ دنيا.

تمنيت لو أن للدنيا رقبة، لكسرتها، وتخيّلت أن وجه الدنيا الأسود يضحك أمامي متشفياً فشرعت أبصق عليه بلا هوادة.

ووجدتني أسأل روحي:

ـ أين سنهرب من مجلس الأعضب ـ المُلاكسو ـ ومن نار الصيف، وقد غادرنا غريب النسلي، وتركنا مثل يتامى ضائعين؟

173

لماذا يغادر الليل

إسماعيل دبج

مع تباشير الصباح الأولى طارت الكلمة في القرية: هذا المساء سيشترك الدرّاع في الدبكة. تراكض الصبية من شمال القرية إلى جنوبها، من غربها إلى شرقها: من لم يعلم فليعلم، الدرّاع ستكون هذا المساء في ليلة التعليلة الثالثة والأخيرة لفرح حارث بن أبي الحارث المختار. صدور الآباء كظمت القلق على عذاراهم:

"سيكون الفتنة كبيرة للبنات". وتذكرت الأمهات عهد شبابهن فأدركن ما يفور من دم في عروق الصبايا. استولى الهيجان على الشباب فطفقوا يدورون حول أنفسهم. التقوا جماعات. هذروا. تفرقوا. التقوا. كبرت الجماعات. صغرت الجماعات. وجميعاً داروا الانتظار الحارق بنفاد صبر الهيجان الفائر الذي اندفع إلى أطراف الجسد، وهم على يقين من شيء واحد: هذه الليلة سيكون لها شأن؛ وستنافس مكانة الثلجة الكبيرة وعام الغلال المبارك في حوليات القرية،

وستتحدث الجدات بوقائعها للأحفاد، وسيؤرخ كبارُ السن الأحداثَ بها. كتمت الصبايا اللهفة التي بانت رغماً عنهن في العيون. ومن استطاعت منهن، اختلست لحظات لتضيف، بعيداً عن العين الرقيبة، شيئاً إلى زينتها.

من أين جاء الصبية بالخبر، لا أحد يعلم. فكل رسل الاستطلاع الذين ذهبوا، فور ذيوع الخبر، إلى بيت أم الدرّاع في أقصى جنوب القرية، عادوا دون جواب يقيني. فأمه، من ناحيتها، كانت جزعة عليه، ولم تشف غليلهم. الثابت والقاطع الذي توصلوا إليه من محاولات استدراجها إلى الكلام أنه أغلق غرفته على نفسه، ولم يستقبل أحداً من أصدقائه مذ بدأ متسقطو الأنباء في التقاطر إلى البيت: "والله يا أولادي لا أعرف. مثلي مثلكم. سمعتُ ففرحت. سألته فلم يجب. لم ينكر ولم يؤكد. هز رأسه وصمت. أعدت السؤال فغضب. ليتكم تستطيعون إخراجه من غرفته. أمنية قلبي أن أراه في الفرح مثل باقي الشباب، ولكنه كما ترون..".

ومع ذلك أصرّ النبأ على التوطن في النفوس وعلى تحريك الجميع على إيقاعه. فما دام لم ينفه أحد، فمن شأنه أن يمكث ويصبح واقعاً، ولا سيما أن الكهول ا لعارفين جزموا: "لا دخان دون نار". وعلى هذا الاستنتاج من الثقافة استقرت الأمور. ولأن القرية تود دائماً أن تسيّر أمورَها على أسس راسخة، أصبحت الكلمة الحاسمة في كل الأفواه والتي تجيب على كل التساؤلات: "لا دخان دون نار". إلا إن اليقين التام غادرهم هذه المرة، فالسؤال الذي توارى قبل التوصل إلى أن "لا دخان دون نار"، عاد يلح وانفرجت عنه شفاه ذوي الأنوف الطويلة ابتداءً، ثم ما لبث أن غدا مشاعاً للجميع: لماذا عاد الدرّاع عن قراره بالامتناع عن المشاركة في حلقات الدبكة في الأعراس؟ وهل ينطوي صدره على أمر ما؟ الدرّاع ليس بالشخص الخفيف. الرجوع عن قرار اتخذه ليس من شمائله. عامان مرّا منذ أن قرر بتلك الطريقة المفاجئة أن عهد قدمه على أرض الدبكة قد انتهى. والتزم. فمنذ تلك الليلة التي باغت فيها أترابه في نهاية السهرة، وكان الفجر على وشك الانبلاج، بقراره ذاك، فقدت القرية متعة مشاهدته يطفر جذلاً متباهياً في حلقات الدبكة. حينها لم ينتظر الخبر حتى اكتمال صباح القرية. فمع صياح الديك الأول، لهجت ألسنة النسوة المبكرات إلى شؤونهن في تبادل النبأ غير مصدقات.

نقل صحبه ممن كانوا حاضرين في سهرة تلك الليلة أن كل شيء كان يسير على ما يرام. قالوا إنهم في البدء طيّبوا خاطره على الرفض القاطع الذي قذفه والد الدعجاء في وجه والدته عندما ذهبت تطلب يد الصبية له. وقد كان هذا هو الهدف الأساسي من اللمّة عنده في تلك الليلة. بعض الحضور من الأتراب أضاف أنه حتى لم يبد عليه ما كانوا يتوقعونه من أسى أو حزن. استمع إليهم و قال بصوته الخفيض الذي يقرب من الهمهمة حتى لتجد صعوبة

في فهمه، ما معناه أن كل شيء قسمة ونصيب، والقانع بنصيبه مرتاح. فأجمع الكل على أن القضية هنا ابتدأت وهنا انتهت دون ذيول، فأتموا السهرة كالعادة، بل وأكثر ابتهاجاً من العادة، لدرجة أنهم نسوا في آخرها ما جاؤوا في الأصل من أجله. هكذا سارت الأمور إلى أن تلفظ بتلك الجملة دون سابق إنذار فأفسد المتعة وتركهم ذاهلين فاغري الأفواه، يتفرس أحدهم

بالآخر، عاجزين عن هضم ما سمعوه. تذكر بعضهم، فيما بعد، أنه لمح خلال السهرة وجوماً غير معتاد على وجهه، وقال آخرون إنه كان يسهو عنهم أحياناً، بحيث كانت تعلو المفاجأة محيّاه لوهلة عندما يطلب أحدهم منه رأيه أو تعليقه على مدار الحديث، فينتفض قليلاً ويبتسم. غير أن أحداً منهم، نظراً للجو العام الذي ساد السهرة، لم يتوقف عند تلك الإمارات، وهو ما اعترفوا لاحقاً بأنه تعبير عن غرّيتهم، وصادقوا على قول الشيوخ عندما وبخوهم على غفلتهم:

"البغو بغو، وإن كان يفك الحرف ويقرأ الخطاب". لقد وقع اللوم عليهم، فكيف يغرّهم ما أبداه من مظاهر التسليم والرضا فسارعوا إلى اللهو، دون أن يتعمقوا في مداواة جرحه. جرح العشق، قال الشيوخ، يلزمه مرهم لم يكن في متناول هؤلاء الأغرار، فتركوه ينزف وحده. والمذبوح بعشقه ينزف، إن لم يجد البلسم الشافي، حتى الموت. وحرارة الروح في آخر الأمر هي التي أطلقت منه تلك الجملة.

في تلك الليلة انفضّت المضافة على القول الفصل الذي اختتم به الكبار: أطلق الدرّاع، بقراره ذلك، رصاصة الرحمة على صدغه، وهو يعرف ذلك. الدرّاع دون ساحة الدبكة مائت، لأن

الدرّاع دون الدعجاء هالك، وهذا ما فات الصبية الأغرار.

على كره، سلّمت القرية بالأمر الواقع، وراضت نفسها على أنها ستحرم من أهم مصادر متعتها. فالقدر لا يجود دوماً براقص دبكةٍ ولوّيحٍ كالدرّاع. ولكنها لم تلبث أن استيقظت، ذات صباحٍ، على خبر جديد من بيت والدته: "نهضتُ مع صياح الديك لبعض شأني، فوجدت فراشه فارغاً". ترك القرية، ولا أحد يدري إلى أين. قال بعضهم أنه التحق بالعسكر، وفند هذا القول آخرون. ولما رجع، وكان قد غاب إلى ما بعد جني الزيتون، لم تنجل حقيقة غيبته. ومن يومها أخذ يختفي عن القرية لفترات متطاولة. يأتي إلى منزل والدته فيلزمه إلا ما ندر، ثم يغيب. ثم إذا حدث وكان ثمة فرح في المرات القليلة التي كان يخرج فيها إلى سوح القرية، كان يقترب متردداً ووحيداً إلى حلقة الدبكة، ويقف عند أبعد نسق من المتفرجين، فيعلو وجهه الوجوم، ثم لا يلبث أن ينسحب. إلا إن البعض قال إنه شوهد في بعض الليالي يحوم مطرقاً حول بيت الدعجاء، فكانت الرؤوس تُهز عند سماع هذا، ويرين الصمت.

في الأفراح التي وقعت في القرية خلال العامين اللذين غابهما الدرّاع، غابت البهجة الحقيقية عن الباحات: كانت التربة تُمهّد وترش بالماء، يرقص الشباب ويطفرون، تزغرد النسوة وتعدل الصبايا من زينتهن، وتخترق المواويل طيات الهواء، لكن القلوب تبقى كسيفة. فالفرح خامل، والابتهاج يطنّ على سطح الأذن ولا يتغلغل، كما يراد له، إلى الأبعد. كلهم يحسون بغيابٍ ما، وتلوب الصدور بما يعتمل فيها دون أن تبوح بأن ثمة إحساساً وكأن المواويل كانت تصطدم بحائط، فلا تلبث أن تسقط دون روح، وأن زغاريد النسوة كانت تقع على المسامع أشبه بالدعوة للندب على فقيد مجهول.

لاح، هذا الصباح، أن كل هذا إلى انتهاء. فمع الخبر الميمون الذي استقر تشخيص حقيقته بأن "لا دخان دون نار"، نفضت القرية التثاؤب عن نفسها ووقفت على قدميها الخلفيتين. وما إن مالت الشمس قليلاً عن كبد السماء حتى كان الجو ينغل همةً طال افتقادها، ورددت سوح القرية وشوارعها الترابية وقع حركة دائبة في كل الاتجاهات، وازدحم فضاؤها بصيحات تتطاير في السماء: توصيات وأوامر ومواعيد ولهاث صدور عامرة أعدت خططاً ساذجة لرغبات مكبوتة. الأعين والأقدام تنجذب، قبل التوقيت المعتاد، نحو الباحة الجنوبية للقرية، الباحة الأكبر التي تتوسط أسيجة تفصل البيوت من الجهة الشرقية وبساتين شجر الحور والزيتون من الجهة الغربية، ويشرف بيتا المختار وإمام المسجد عليها من الناحية الشمالية. لقد استقر القرار أن تقام تعليلة ابن المختار هنا.

رابط الصبية أمام باب المسجد الوحيد، وحين بدأ الشيوخ يخرجون منه معلنين انقضاء

صلاة المغرب، كان ذلك، وفق التقليد المحفوظ جيداً، إيذاناً بأن الساعة الموعودة قد أزفت، فهرعوا يتسابقون إلى الباحة ليحتلوا مكاناً مناسباً قبل أن يبدأ الشبان الأكبر والشيوخ في نهرهم وإبعادهم عن الأمكنة المميزة. ومع الزعيق الذي رافق انطلاقتهم، لم تستطع بعض النسوة المتأهبات تمالك أنفسهن فأطلقن زغاريد اختلطت مع صيحات الأولاد، فدبت الحياة في الباحة. كان كل شيء معداً على أحسن ما يرام: كراسي الخيزران بصفين على شكل دائرة غير مكتملة الإغلاق على امتداد المحيط الداخلي الواسع للباحة. التربة ممهدة، وما زالت رائحة الماء المختلطة بالتراب تنبعث منها. الكثير من الماء سُكب ليساعد في تصليب الأرض وإبعاد قشرة الغبار عنها.

وكان الأولاد، من وقت مبكر، قد عملوا بجد، بدافع الإغراء المالي الذي وعد به المختار، في نقب الحجارة. كانت "لوكسات" الكاز الأربعة ، أمارة الاحتفال ومبلغ الثراء، قد توزعت في الجهات الأربع، وإلى جانبها يقف، في منتهى الأهبة، الرجالُ الأربعة الذي خُصصوا للإشراف عليها وتدارك أي عطل قد يبتليها. وفي الوسط رجال يذهبون ويأتون، يتفحصون هنا وهناك، يعدلون وضع هذا الكرسي أو ذاك، يعثرون على حصاة فيلتقطونها، ويطلقون الأوامر، وأعينهم تنظر قلقة في كل الاتجاهات. في الجهة الشرقية انتحى على شكل حلقة ضيقة فريق الدبكة من رجال وشباب وأقدامهم بالكاد تستطيع أن تثبت في مكانها، وفي الوسط وقف عازفا الشبابة والمزوج. والكل في مشاورات اللحظة الأخيرة.

وصل الصبية الراكضون من باب المسجد فازدادت وتيرة التأهب وبدأت الباحة تمتلئ. أخذ الشيوخ، يتقدمهم المختار، أماكنهم في المنتصف من الصف الأول، وتبعهم الباقون. تراكض الصبية غير المنضبطين من طرف إلى آخر وزاحموا الجميع على الكراسي وعلى الأماكن الملائمة وقوفاً لمن لم يحظ بكرسي. ومن خلف السياج كانت بعض ضحكات النسوة في البيوت المحاذية تشق الصخب وتطرق المسامع، فيهتاج من يهتاج.

وقف عازف الشبابة إلى وسط الباحة وتبعه صاحب المزوج، فعلت الزغاريد وقذف بعض الرجال الجلوس عُقُلهم في الهواء، أمارةً على أن للتعليلة أحكامها في التحلل المؤقت من الوقار المعتاد. وضع عازف الشبابة آلته في طرف فمه ولعب بأصابعه وجال بنظره على الجمع ثم طوى ركبتيه فانثنى جذعه بلدونة. لبث هنيهة على هذا الوضع ثم طفر كالنابض في الهواء وعاد إلى التربة متيناً ثابت القدمين، فتلع رقبته وتشامم برأسه وبسط ذراعه التي تقبض على الشبابة إلى أقصاها ووضع الأخرى على أعلى مؤخرة رأسه ومط جسده فبان بكامل قامته المديدة وكتفيه العريضين، ثم خلع كوفيته بيده الحرة ويمم وجهه شطر مجموعة الدبكة

ولوّح بها دورتين في الهواء من فوق رأسه، فعلا التصفيق وتبعته الزغاريد الرجالية والنسائية، فوقف المختار احتراماً ثم جلس. تقدم صاحب المجوز وأخذ مكانه إلى جانب عازف الشبابة فبدا إلى جانبه ضئيلاً. قرّب المبسم من فمه ثم رفع المجوز إلى أعلى ثم خفضه ونكس رأسه وانحنى متلويّاً وأطلق نغمة قصيرة، وبحركة رشيقة قفز ودار حول صاحب الشبابة الذي حياه هو الآخر بالدوران حوله ثم نغمّا نغماً مشتركاً فهرع الدبيكة نحوهما وشكّلا حولهما قوساً واسع الانفراج. بعض رجال الكراسي تخلوا عن مقاعدهم والتحقوا بالقوس المتشكل، ما شجع بعض النسوة للتسلل من بين الصفوف وشبك أيديهن بأيدي الرجال. فتمتم إمام الجامع بشيء ما، غير أن ما بدا اعتراضاً منه ضاع وسط صيحات الاستحسان. وقال المختار وهو يتطلع حواليه إن القرية لم تشهد في تاريخها مثل هذا الحشد من "الدبيكة" دفعة واحدة. وللحظة ساد صمت،

وسُمعت أصوات لا تخفي خيبتها وهي تتساءل عن الدرّاع. أكاذب كان الخبر الذي طار مع الصباح!

انفرد شاب عن الحلقة وأخرج منديلاً مزركشاً من جيبه وفرده فيما هو يتجه نحو عازف الشبابة. لم يحل الغبس الذي جاهدته أضواء المصابيح دون الجمع ليتعرف عليه. قالت الشفاه إنه العزام، الصديق المقرب للدراع. استبشر البعض خيراً واستنتج آخرون أنه لو كان الدرّاع موجوداً لما أخذ العزام موقع اللوّيح، فضاقت بعض الصدور بما لم يَرُقْ لها، واتهمت أصحاب هذا

الاستنتاج بالتهور وسرعة التطير. ولكن كل القلوب خفقت لمرآه. صحيح أنه لم يقاطع الأفراح كلياً، ولكنه مذ غاب الدرّاع وهو يحاول تفادي ترؤس الدبكات إن لم يغب عنها كلياً. لقد كان صديقه ومنافسه في الوقت نفسه، وكانت المفاضلة بينهما من متع القرية وموضوع أسمارها. ولطالما انعقدت المناظرات وسخنت الكلمات في تعداد كل فريق لنقاط تفوق صاحبه على الآخر. وعودته الآن والمنديل في يده تحيي الأمل في الصدور، غير أن المختار شعر بانقباض لم يدر علّته.

أسرّ العزّام بشيء لصاحب الشبابة فأومأ الأخير برأسه علامة الفهم. وضع العزّام يده الخالية وراء ظهره ولوّح بالمنديل وهزّ رأسه فيما قدماه لا تستقران وساقاه ينثيان ويستقيمان، ثم هرول ما بين طرفي القوس، وانتصب في المنتصف وألقى، كقائد يتفقد فصيلته قبل إطلاق أمر الاقتحام، نظرة فاحصة على الجميع. ولما بدا أنه اطمأن إلى الجاهزية أعطى الأمر فانطلقت حنجرة رجولية قوية بموالٍ شق الصخب والليل:

قلت لها الاسم قالت سميني   قلت لها وردة قالت ياسميني

وجاء صوت من بين النظارة: لا والله بل دعجا.

ضج القوم وانطلقت الدبكة في أقصى عنفوانها. خبطت الأقدامُ الأرضَ وتطايرت العُقُل والكوفيات والغبار، وتتالت المواويل من حناجر قدت من الصخر، وصاحبا الشبابة والمجوز يتبادلان العزف، والعزام لا ينِي ينطلق ما بين الوسط إلى طرفي القوس. يلتحم تارةً مع الحلقة، ويتركها تارة أخرى مهرولاً إلى موقع القيادة في الوسط، يصمت ويمسح فصيلته بنظرة عجلى ويعطي الأوامر فيما جسده يتثنى وقدماه يتعاوران الارتفاع والهبوط، ويده تعلو وتنخفض بالمنديل الذي تهامست أكثر من صبية بالرهان على من تكون صاحبته الأصلية.

كان تشكيل الحلقة يتبدل. يخرج من لم تعد ساقاه قادرة على حمله ويحل جديد محله، والعزام يرفض الراحة ممن يعرضها عليه وبقي متمسكاً بالقيادة. مع كل رفض وإيعاز منه لإيقاع جديد كانت الحماسة تزداد وتأتيه المواويل والزغاريد من كل فج، وتشهق الصبايا وتلهث صدورهن وتلمع أعينهن. يحرسك الله، يحرسك الله. عادت قريتنا إلينا. اللهم اجعل خاتمتها خيراً. احتار الشيوخ ولزموا الصمت ما سمح بالاجتهادات الفردية، فكثرت محاولات تفسير ما يجري أمام أعينهم. أيقصد العزام أن يثبت أنه الأول؟ أم تراه يحاول أن يفتن صبية ما، أم أن صدره ينطوي على أمر آخر!

أوغل الليل ويئست آخر الصراصير من الاحتجاج فاختارت الصمت، وواظبت المصابيح على شق العتمة بين الغبار المتصاعد و ما يحوم حولها من بعوض وفراشات، دون أن تبدو على أحد

علائم فتور. ومع كل فوج جديد من الراقصين كان يبدو أن الليلة تبدأ من أولها. لا الأرجل تراخت ولا الحناجر توقفت ولا الاختلاءات المختلسة انقطعت، والمنديل المزركش لم يغادر مغازلة الهواء بحركات مبتدعة جعلت كثيراً من الصدور تفيض بما يعتمل فيها. ابتعد العزام عن وسط الساحة اندفع متراقصاً طافراً متمايلاً نحو المتفرجين، وتبعته فصيلته عن بعد ملتزمة بإيعازاته، وصداح الشبابة يدخل الروح فيستخرج المواويل بمزيد من الحميّة. لهثت الأنفاس مع الإيقاع، وحين كاد العزام يلتصق بالصف الأول من الكراسي وهو يحيّي بالتلويح هاجت الأنفس حماسة وسُمع صوت مفاجئ لصبية يقول: وربي عرفت المنديل! التفتت الرؤوس نحو الصوت مستطلعة، غير أن صوت العزام عاجل الأعين المشدودة بينه وبين صاحبة الصوت: "إنه منديل الدرّاع. ابشروا يا أهل القرية". وقبل أن يستوعب أهل القرية هذا الإعلان ليحددوا ردة فعلهم انشد انتباههم مجدداً إلى جلبة مفاجئة من الطرف ا لآخر البعيد من الباحة. وعلت الصرخات: إنه الدرّاع، إنه الدرّاع. وبرز الدرّاع من بين الحشد الذي تشكل حوله وسار وحيداً مطرق الرأس نحو قوس الدبكة. وعند منتصف الطريق رفع رأسه، نظر صوب الصفوف، ثم عاد ونكسه واستأنف السير. وعند تلك اللحظة وفض العزام نحوه وضمّه إلى صدره وأخذه بيده إلى موقع القيادة وسلّمه المنديل وانسحب إلى الصفوف. نظر الدرّاع إلى المنديل وهز رأسه وطواه بعناية ووضعه في جيبه من ناحية القلب واستدار إلى الحلقة. لم يأبه للصرخات التي ملأت الفضاء: "بالمنديل، بالمنديل يا دراع".

جاءه صبي بعصا من الخيزران، تناولها ورازها بإهمال ونظر نحو العازفين وأشار لهما بالعصا، ثم تملّى الحلقة وسار أمامها جيئة وذهاباً مستعرضاً، ولما توسط الفصيلة استدار نحو الصفوف للحظة وتمتم بشيء وعاد يواجه الراقصين وأعطى الإيعاز. نفث المجوز نغماً حزيناً فتلته الشبابة ثم موّال شجيّ. وانداحت في الفضاء ذكرى مشجّة سيطرت على القوم. انطلقت الدبكة على هون والدرّاع يناقل بين قدميه ويهز العصا وقد غرز كوعه في خاصرته ويده الأخرى مسبلة إلى جانبه. ميّز من بين الأصوات زغاريد أمه، فشخص نحوها ولاح شبه ابتسامة على فيه. من أقصى الجمع جاءه صوت أليف فخفق قلبه. طرح رأسه إلى الخلف وامتشق العصا ورفعها إلى الأعلى ووثب في الفضاء، كرر وثبته مثنى وثلاثاً ثم كان في مقدمة القوس، شبك يده بيد المُطرِف وأعطى الإيعاز ثم عاد وأطلق يده وانطلق طافراً إلى جحش الحلقة وصرخ بإيعاز آخر واسترجع مكانه في الوسط. كانت العصا قد أخذت تغادر يده وتعود إليها بحبل غير منظور، فيما قدماه تضربان الأرض وجذعه يتمايل. غرز العصا بحركة سريعة في التربة ثم صاح: عسكري ثلاثة متتابعة وبعدها شمالي، هيّا. طار قوس الرجال في الهواء وحطت الأقدام وطارت وحطت والأرض تستصرخ المزيد وعزف المجوز يلاحق الإيقاع باندفاع، والهتاف والتهليل

يختلط بالزغاريد. هجّت المهج وأخذت أرجل الرجال تتجاوب مع الروح المنطلقة وغاب التعب وتمايلت الأجذع وتراقصت بين السماء والأرض. عدا الدرّاع نحو الخيزرانة وانتزعها وقذف بها تغالب الجاذبية والتقطها وهو نصف منثنٍ وأعطى الإيعاز التالي. التهبت النفوس وراقت الأرواح بالحبور. لم يدر أحد إلا والعزام وسط الحلقة يشبك ذراعه بذراع الدرّاع ويرقصان سوية. يبتعدان وأيديهما مشبكة ويقتربان حتى يتلاصقا ثم يبتعدان. يتداوران، يعطي أحدهما ظهره للآخر، ثم يتقابلان فيقفزان. مثل هذا لم تر القرية من قبل. لوّيحان في وقت واحد! أتعوض القرية بهذا عما فاتها. وفي ومضة انقض العزام على الدرّاع وانتزع منه العصا وانتشل المنديل من جيبه وأعطاه إياه وصرخ: "بالمنديل يا دراع. لا دراع دون منديل". ولقي كلامه استحساناً عبّر عن نفسه بالهتافات. وقف الدرّاع لوهلة مشدوهاً، ثم أبعد العزام ونظر في الحلقة وأمر: استرح. كانت ردة الفعلة تلقائية وسريعة فاستراحت الأقدام، وحلٍ وجومٍ شامل على ليل القرية. انطلق إلى وسط الباحة وشرع بدبكة فردية. في البدء، أخذ نفساً عميقاً كمن يبحث عن عطر بعينه، ثم حام حول نفسه وثبت فجأة وبحثت عيناه عن شيء في الظلمة التي تقع أبعد من مدى ضوء المصابيح، فاستقرتا على نقطة ولوح بالمنديل نحوها ووثب في الهواء.

ينقل الرواة عن أهل القرية والقرى المجاورة أنهم لم يعرفوا قبل تلك الليلة دبكة فردية. وقالوا ذهل الشجر والطيور والليل والصراصير والبشر. وشهود العيان لا يكذبون. بقي الدرّاع حتى نجمة السحر يحمحم ويصول وحده والمنديل يخفق في يده. وقبل النهاية، قالوا، أُصيبت

القرية بالانتشاء ووقفت على قدميها والدرّاع يطفر ويتلوى ويهبط ويستقيم وقدماه لا تنفكان تضربان وكتفاه يهتزان ويده تلوح ورأسه يومئ بالمواصلة للعازفيْن اللذين أخذا يتناوبان العزف. عزّمت العجائز طلباً لحمايته من عين السوء وقالت الصبايا يا بخت من كان الدرّاع نصيبها. كان الليل قد ثمل وأسقطت عيناه ندى فلملم نجومه وأعطى القوم دبره خشية أن يفشي بما يعرف، فبسط الدرّاع ذراعيه يستجديه البقاء، غير أن لليل أسراره فلم يأبه، فلّوح له الدرّاع بالمنديل مودعاً وقفز وسقط على الأرض والمنديل منشور على صدره. من كل مكان، وكأنما كانت على موعد، علت الصرخات تعلن فجيعة. وهرعت الجموع. من بين الحشد المتدافع انطلقت صبية وألقت نفسها عليه.

وبقي الفضاء الواجم يردد صوت صبية تقول: ألم أقل إني عرفت المنديل، إنه منديل الدعجاء.

ما يزال الشباب والصبايا العشاق يزورون مقاماً يضم ضريحين انتصب في وسط الباحة الأكبر في القرية ويستجيرون. الشباب يتضرعون ألا يكون في عشقهم فتنة، والصبايا يسألن عاشقاً لا يغادره الليل مع نجومه.

182

أحوال شخصية

محمد الأحمد

بعدما لفظت لها كلمة حريتها، نظرت إلى عيني بقسوة غليله... لم تكشفها لي، طيلة السنوات السبع التي عاشتها في كنفي، كالغارز خنجره المسموم، غيلة في ظهرها، رغم أني عانيت صعوبة بالنطق، من بعد تأخر دام دقائق. زلزلت الأرض من تحت قدمي، وراحت ركبتاي ترتجفان، وكأنهما غير قادرتين على حملي، وثمة غشاوة بلون بنفسجي، حجبت الميزان الذهبي المبروز بإطار خشبي فاره، وعينين واثقتين من خلف مكتب أنيق، صار يدور كصحن طائر من حول نفسه، ومن ثم أخذت الأشياء تدور معه، فأوشك أن يبتلع كل ما في محوره كما سورة ماء، تداخلت أجساد الآخرين بالأشياء من حولي، وباتت كأطياف مغشوشة، وثقل لساني في إخراج تلك اللفظة، التي كنت أهابها كرجل، أكثر من أي رجل آخر، كأنها أثقل كلمة، ألفظها. بقيتُ أنظر إلى تلك الحروف، الدامية، وكأنها شريط طويل أستخرج من داخلي، ومعه كل أحشائي، لو لم تكن الكلمة الفاصلة التي كانت تطلبها مني، لما نطقت بها، نظر

القاضي إلي، بعطف، أوشك أن يؤجل النظر في هذه القضية.. أخذني منه ومن الآخرين الحرج إلى درجة التضاؤل... إلى الحد الذي وصل بي أن لا أنظر إلى أحد من الذين أمامي، كأني كنت موشكاً على التقيؤ:.

ـ انتهى الأمر!

قال القاضي رادماً للهوة السحيقة التي كادت أن تبتلعني..

ـ صارت محرمة عليك بعد الآن!.

تداخلت دوائر الدخان في الغرفة المغلقة، وصارت أعتم الغرف، على الإطلاق، مثل قبو عميق لم تطله الشمس. صعبت علي الرؤية، لم أكن مقيداً، ولكني كنت كالمشلول مقيداً بألف قيد، كأن سورة عاصفة تلفني، وجعلتني أثق بأن قدميّ لن تصمدا في إكمال المشوار، قبل أن يمضي القاضي الأوراق التي بين يديه، ثم قال:.

ـ لا حول ولا قوة إلا بالله.

وحول رأسه الكبيرة إلى المحامي الأصلع الذي همس في أذنه بضع كلمات، مشيراً برأسه إلى المرأة التي أخذت تجهش ببكاء مرّ، وكأن الأمر قد حدث عليها قسراً، فقال لها بتوبيخ شديد:

ـ ألم تكن رغبتك؟

أومأت بالإيجاب، فأردف مبدياً عدم تسامحه معها.

ـ عليك التزام عدتك.

هزت رأسها مغالية، بعنادها، وراح بكاؤها يجلجل بشهقات أنثى تودّ تفتيت صخرة جثمت على صدرها، ومنعتها من مواصلة تنفسها.. أخذت الهمهمة الاحتجاجية في من حولي تسكن، وكان الغبار الذي تصاعد من الجراء المحتدم، قد أخذ النزول إلى استقراره. أحد الشهود أوشك أن يعصف بي، قبل الدقائق الأخيرة، وكاد أن يغير الجهات جميعها، لكن المحامي الذي أوكلته للدفاع عني، تدارك أمره بفطنته، ودفعه جانباً كأنه ألجمه، وهو يتناول نسخة ورقة القرار الأخير، من يد القاضي..

ثم وجه كلامه إلي:

ـ من كان يراها وهي تطاردك لأجل الطلاق.. لن يصدق بكاءها الآن ندماً.

أضاف بتنهده غميمة: ـ سبحان مغير الأحوال!.

استقرت أنفاسي تدريجياً، ورحت أخاف النظر إليها، إذ صار عندي شعور عميق بأني آخر

مرة أراها فيها، دفعني ذلك بأن أخرج من غرفة القاضي، دون إذنه، متمنياً أن أصحو من كابوس قاهر، وكان مثل لج عات، اضطرم في داخلي، جعلني متعثر الخطى... هارباً نحو بيتي، وأن أفرغ ما احتدم على رأسي من أهوال متتالية.

بقيت انظر إلى الموجودين، ثلاثة شهود بدلاً من شاهدين، ولا تربطني بأي منهم أي صلة. محام أصلع عنها، وآخر بدين ظهر من بيت تلافيف الحائط، تفوح منه رائحة الثوم. بواب نصف أعمى، له صوت سمسار، يملأ الفراغ الذي بين القاضي، والباب المواجه، المغلق، وتعالت من ورائه أصوات متداخلة بالشتائم، وتبادل التهم بين الزوجات، وأزواجهن. البواب الآخر تعودت يديه على اختطاف (البقشيش) من الكاسبين قضاياهم، بقي هو الآخر ملجماً، ولم يبهره من القضية إلا خريطة الأسى التي كست ملامحي عجالة.

- 2 -

صباح أمس استقدمت الزوجة، المختار، ومعه ثلاثة رجال من الشرطة، بصحبة مأمورين من المحكمة، لكي يكسروا باب البيت، الذي كانت تعيش فيه، ويدخلوه لجرد أثاثه، وكان محاميها محتاطاً لأمره، فطلب من القاضي أن يوجه إشعاراً إلي، بواسطة مركز الشرطة، وتمّ لهم ذلك بعد أن أخذوا مني تعهداً خطياً بالحضور رغماً من أي ظرف طارئ.. لكن القفل الذي أنكرت توفر مفتاحه، أستعصى عليهم، وتأجل العمل إلى اليوم التالي، ولما تحقق كل ذلك، قررت أن أبدأ خطوتي، عند أول المساء.

- 3 -

مشيت خارجاً مع المحامي إلى موظفة التسجيل لغرض ختم الورقة، وتصديقها، وبقيّ المحامي، لا يود الافتراق عني، ومتوالياً بالكلمات.

- لي نسبة 10٪ من ثمن محتويات الأثاث.. إضافة على بقية مبلغ الأتعاب؟.

أوشكت أن أبصق في وجهه، ولكني أجلتها إلى وقت آخر...

- 4 -

ففي المساء البارح كنت أعرف تماماً ما يكون علي فعله، ومضيت أطلبها بالهاتف، ودون أن أنطق بحرف واحد، شغلت لها شريطاً، كنت احتفظ به، وبقي صوتها يهدر، باعتراف بفيض بالإثم.

- 5 -

لم تحتمل عيني قسوة الأشعة. صارت تحفر في عيني حفراً عميقاً، وأنا بين اللحظة والأخرى استخرج الورقة، وأعيد قراءتها مرات، ومرات؛ أسائل نفسي إن كان المكان الذي شهد قصة حبنا، ذاته، يشهد نزاع فراقنا... أمشي متكدراً غير عابئ بالسيارات التي تمرق بالقرب مني، وكادت أن تدهسني، تنبهت إلى صوت الكابح الحاد الذي أيقظني بروع كاد أن يساوي الروع الذي في داخلي.

ـ 6 ـ

وبعد ذلك قلت بصوت واضح:.

ـ أتلف الشريط مقابل التنازل؟.

ـ 7 ـ

لم أشأ أن أذهب إلى بيتي منكسراً ساعة خروجي من المحكمة، كأني أرفض تصديق ما حدث، والصور الماضية تترى، وتتدفق.. كان بكاؤها المفتعل مرّاً، وشيطانياً، كاد أن يطيح بي في اللحظة التي أحتاج فيها إلى إيضاح ما، إذ بدت لي تلك الأغوار الغميمة، عصية. فمن يفسرها؟ كأنها مشحونة بالتعارض، والتوافق... بعمقها، وإحساسها، وإلا كيف نزل كل ذلك البكاء الحارق، وظل عالقاً في ذهني يهزني هزّاً عنيفاً من الداخل، وأنا غير مصدق، كأني ما فهمت شيئاً من كل الذي يحدث، وما جرى عليَّ لم يكن إلا كابوساً، قاهراً، يحتاج إلى تفسير، ولو لم أكن قد كسبت الجولة الأخيرة، لما بقي عندي مكان يلمني، ولضاع مني كل ما بنيت به طوال تلك السنوات.. كادت الريح أن تطيح بي، وأن تدفع بي إلى المهلكة، وما علي الآن إلا أن ابدأ من جديد، وأفرغ من كل تلك الكثبان التي صبتها الريح أمام خطواتي.

ـ 8 ـ

في الصباح الباكر، وقبل أن أترك البيت إلى المحكمة، وصلني جوابها المرغم:

ـ لك ما تريد!

فأضافت:

ـ أرجو أن تلتزم بوعدك!؟

رحت أمسح دموعي، التي كانت تفيض كلما اقتربت من البيتٍ... إذ بقيت أمشي حوله، دون توقف، لا أجد جرأة في الدخول فيه، وحدي. والأسى يمزق بيّ إرباً إرباً.

بغداد

16 حزيران، 2006

186

أقرأها باكياً

هدى الفيل

دفعت بيدي إليه بالرسالة. "يجب أن تقرأها باكياً" صاح صوتي آمراً. "لا أستطيع فقد ابتدأت كما ترين". دفعتنا الحشود، اهتزت الصفحة في يده، صرخت فيه: "لا... لا... يجب أن تقرأها باكيا" كان يردد شيئاً، لكني لم أسمعه فقد كان صراخ الناس حولنا يملأ المكان. جذبتني حشودهم بعيداً حتى كدت أرتطم بالحلبة، بحثت عنه، لكن حشود الناس ابتلعته، شعرت بالقلق، كان يجب أن يقرأها باكياً، لكنه اختفى ومعه اختفت الرسالة.

اقتربت من الحلبة، كانت حشود الناس ترقب مشهد المصارعة. أخذ المصارع الأول يهيل باللكمات على وجه المصارع الثاني، وكلما زادت انبعث الصراخ والتهليل جلبة وضجة وزعيقاً. الدماء تسيل على وجهي المصارعيَن. يسقط أحدهما فيشق الزعيق عنان السماء. التفت إليَّ

أحدهم قريباً من الحلبة "هل تريدين المشاركة في القتال؟"، "وما هو أجري لو فعلت؟"، أجبته: "سيهللون لك ويصفقون" وافقت بحماسة. أردت الصعود إلى تلك الحلبة، أردت أن أكوِّر قبضتي وأهيل اللكمات. أردت أيضاً أن أتلقى الكثير منها. أثارتني الفكرة، تخيلت وجهي وقد غطته الدماء. رأيت وجه خصمي متورماً تشوبه بقع زرقاء. وزادت حماستي "طبعاً طبعاً، الدورة المقبلة ستكون لي" انبعث الصراخ والزعيق ورأيت مساً من الجنون على كل الوجوه، أصابتني عدوى جنونهم. أخذت أقفز مستعدة للقتال الكبير، انتابني فرح غامر لأن أحداً ما سيضربني. أخذت أتصور اللكمات تنهال على وجهي، والصراخ يرتفع. ستنشق شفتي العليا إلى قسمين. وهناك فوق عيني اليمنى ستنفجر الدماء من جرح تسببه قبضة خصمي. إنه جرح واسع... سيحاولون إغلاقه بين جولة وأخرى بملقط صغير. لكن الجرح سيأبى أن يندمل وستسيل الدماء وتسيل. ومن خلالها أراهم، أسمع زعيقهم وتهليلهم، "هل سأبصر عندها الحقيقة"؟، ألتفت إلى الأمير جاهلة هويته "أتريد أن تكون خصمي؟ الدورة المقبلة لي". نظر الأمير إليَّ بسخط. تساءلت بيني وبين نفسي "لماذا يصرّ على إمساك عصاه بهذه الطريقة؟" تمعَّنت فيه كانت ثيابه باهظة فاخرة موشاة بالذهب، شعرت نحوه بالكراهية، تأمّلته أكثر؛ كان وسيماً ساحر العينين، أدركت أني أشتهيه. تمنيت أن يكون خصمي. "لكن، لماذا يصرّ على إمساك هذه العصا!"، تأمّلت عينيه، كان سوادهما ليلياً مليئاً بالقصص والخرافات، وجهه كان وسيماً وأنفه مرتفعاً كالبرج. زادت شهوتي. اختلست النظر إلى عينيه. تخيّلت قبضتي موجهة إلى هناك؛ تماماً فوق عينه اليسرى. رأيت جرحاً عميقاً تسيل منه الدماء. تخيّلت وجهه الوسيم وقد أثخنته الجراح. زادت حماستي. ازددت التحاماً به. "لماذا لا تكون خصمي في الدورة المقبلة؟".

رمقني بعينين زاجرتين ووجه كظيم. شعرت بحبور بالغ لأني استطعت أن أغيظه. "أتظنّ أني ضعيفة؟ سأحطمك أنت وعشرة من أمثالك، هيّا اصعد إلى الحلبة!".

رمقني الأمير بغضب... بسخرية، لا أدري! بحزنٍ بشفقةٍ، لا أعلم! فجأة لوَّح بعصاه. هجم رجال كثيرون، انهالوا عليَّ ضرباً. جرّدوني وقادوني إليه. أخذ عصاه ودفعها في ظهري. شعرت بلهيب يكوي أحشائي. دفعتني يده اليمنى إلى الأرض، وأخذت يده اليسرى تعبث بثوبي. ارتفع ثوبي. أخذ الناس يهللون وارتفع الصراخ والزعيق. لمست شفتاه رقبتي، وأخذت تحوم هناك. ثم انتقلت إلى كل شبر من جسدي. وفجأة انهال عليَّ ضرباً. ركلني، ركلته. صفعني، صفعته، قفزت فوقه، شددته بين ساقي. قبع هناك. كان يبدو سعيداً ومنتشياً. أخذت أهتز يميناً وشمالاً والكل يصفق ويهلل. فاضت الأنهار وغسلني شيء بارز. هبّ الأمير واقفاً. ركلني ركلة قوية في

خاصرتي، فهمدت هناك بلا حراك. من خلال غشاوة عيني رأيته يغادر المكان، رافعاً عصاه وحوله حاشيته. "لماذا يصر على رفع عصاه؟".

حام حولي رجال كثيرون، هل اغتصبوني؟ لست أدري. كنت واهنة، ضعيفة، ومنهكة. حام كثيرون حولي، كنت لابدة على الأرض غير قادرة على الحراك، أرقب أنفاسي وهي تضعف

بالتدريج. تراءى أمامي شريط حياتي. رأيتني طفلة هادئة، لم تلعب يوماً، لم تكن شقية أبداً. رأيتني أنتظرك. أنتظر وأنت بعيد والألم ينخرني. رأيتك تضاجع عاهرات العالم جميعاً. رأيت جارتنا تضاجع أبي، وأبصرت دموع أمي. سمعت نفسي تئن. وأردت أن أنهض، لكني لم أستطع. تكاثف الضباب، تكاثف! طافت بذهني رسالتك التي لم أتلقها. شممت الورود التي لم ترسلها. انفجرت أقواس قزح مخلفة وراءها كتلة من الرماد.

سمعت عويلاً. خسفت الأرض وكسفت السماء. وعبر الجنون كالإعصار. اجتاح كل البحار وكل المدن... ومن خلال الضباب أبصرتكَ، رأيتك قريباً على قمة جبل شاهق، وقد طالت لحيتك، وحولك شموع كثيرة تنبعث من لهيبها رائحة البخور. اشتدت الرائحة. نفذت إلى خياشيمي ورأسي. ملأت الأفق والكون. شكلت غيمة سميكة من العطر. شممت عطر أمي.

أقرأها باكياً..

رأيتها تبتسم. أحسست بعناقها وشعرت حتى بقبلاتها. كانت معي واستطعت أن ألمسها. أردت أن أصرخ: "أميّ!" لكنني كنت واهنة... وا... أخذت سحابة العطر تثقل وتهبط... تهبط ببطء... ببطء، ثم اختفت، تناهى إليَّ صوت أحدهم: "مسكينة... لم تكن تعلم أنه الأمير".

189

عصا موسى

أيمن الحسن

قداسة

يغضب أبي إن مزق أحدنا ورقة من كتاب، ينهره بقسوة، ثم يلتقط الورقة، ليلصقها في مكانها. لذلك صار أخي الصغير، ما إن يرى قصاصة ورق على الطريق، حتى يحملها، ويضعها إلى جوار الجدار.

نضحك نحن عليه، ويفرح أبي، أما المارة فكانوا يعتقدون أنه يرفع قطعة خبز، كي لا تدوسها الأقدام العابرة.

اسمي راشيل كوري

تعاونت تلميذات الصفّ الخامس، وصنعن من الخشب القاسي ونتف القماش دمية كبيرة اسمينها راشيل. وذلك بعدما سحقت الجرّافة الإسرائيلية جسد الفتاة الأميركية راشيل

كوري تحت جنازيرها بوحشية.

وفي الموعد المحدد أحضرت التلميذات هذه الدمية هدية لزميلتهن ريما، التي كانت صديقة لراشيل، وقد أحبتها كثيراً.

حتى إذا ما عادت الجرّافة الإسرائيلية لتهدم بيت ريما، كانت تلك الدمية واقفة قرب البوابة، فارتاب السائق في أمرها: "لابد أنها ما زالت حية" ونزل من جرافته ليبعدها عن طريقه، وإذ ركلها بعنف، اخترقت نصلة قاسية قدمه، فارتمى على الأرض، يتلوى من الألم.

الوعد الحق

لأنها امرأة استثنائية اشترطت عليه أن تبقى تحلم وتقرر ما تريد، حتى بعد أن يتزوجها.

ولأنه رجل، ليس كباقي الرجال، قرر أن يقبل شرطها، بأن تظل تحلم به طوال النهار، إلى أن يرجع إلى البيت، وأن تقرر ما تريد أن تطبخه بنفسها.

من صنع الشعب

لحظة خرج الملك من قصره، كأنه المارد الجبار ذهل الناس من لمعان بذته المذهبة، فأخذوا يهتفون بصوت واحد دون أن يجرؤوا على النظر صوبه:

. شبيك لبيك عبيدك بين يديك.

غير أن الطفل الصغير علاء الدين قرّب مصباحه من وجه الملك، وسرعان ما همس في أذن والده: "إنه ابن حارتنا يا أبي!".

عسكر

تعثرت ولادة السيدة رقيبة، فما خرج الجنين، إلا بعدما أنزله الطبيب رغماً عن أنفه، الذي امتلأ بالدم، فاضطرت الممرضة إلى دحه عدة دحات حتى يتنفس.

عصا موسى..

وكبر رقيب الذي أسموه على اسم أمه المتوفاة، وعاش في بيت عمه رائد، الذي كان يوقفه باستعداد، طالما هو موجود في البيت.

ومع أن رقيباً لم يكن مشاغباً عندما دخل المدرسة إلا أن عريف الانضباط ظلّ يعاقبه بتأدية التمرين التاسع طوال فترة الفرصة ما بين الدروس.

وإذ أسعفه الحظ، فتوظف . بعد سنوات من تخرجه من الجامعة . غاب يوماً، فأمره المدير بأن يحلق شعره على الصفر.

حتى إذا ما اعترض ذات مرة، على رأي أبداه الحاكم صدر بحقه أمر فوري بأن يرمى بالرصاص، ويترك في مكانه دون دفن أو مجلس عزاء.

العلم في الصغر

طلب منا المعلّم أن نضحك إذا ضحك المدير، وأن نخرس عندما يتكلم، فانكتمنا على أنفاسنا.

حتى إذا ما كبرتُ، وأصبحتُ موظفاً، ضحك المدير فضحكتُ، تكلّم فخرستُ، أخطأ فوقعْتُ، ترفع فسُجنتُ.

يوميات الطاغوت

1 ـ طالت أذرع قرصان البحار، فوصل ببوارجه إلى أعالي المحيطات، متوجّهاً نحو الجنوب، كي ينزع من أفواه الأرانب الجائعة أنيابها، التي تقضم بها الجزر بحجة أنها حادة أكثر من اللازم.

2 ـ قويت عيناه، فاتخذ من النجوم ساحات حرب، يقذف منها صواريخه العابرة للقارات نحو كوكب الأشرار المتوحشين، أولئك الذين يتخذون من الأكواخ الطينية منازل لهم في كابول.

3 ـ زعم أن لديه حساسية من هذه الألوان "المعادية" فغرز ثلاثة أعمدة في صحراء نيفادا، صلب على الأول هندياً أحمر، وعلى الثاني فيتنامياً أصفر، وعلى الثالث طفلة عراقية سمراء تدعى ريما ريحان.

بعدئذ قام، من قلب العتمة، وراح يحدّق في وجهه الذي اتخذ ملامح سمكة القرش.

4 ـ أخيراً تمدد كالأخطبوط فوق جميع البحار والمحيطات، لكن معدته اتخمت بالأسماك الصغيرة، التي راحت تنهشه في كلّ مكان، فعلق في الشبكة التي رماها، وتناقلت وكالات الأنباء أن الأسماك الصغيرة اصطادت قرصان البحار العظيم.

الشهيد

عثر جلجامش ـ بعد أهوال فظيعة ـ على عشبة الخلود، فسر قلبه بها، لأنها ستنقذ صديقه الغالي أنكيدو. لكن جلجامش كان مرهقاً، فغفا في نوم عميق. وسرقت الحية العشبة من تحت رأسه.

غير أنها، وهي تسرع إلى جحرها، مرت على الشهيد، وهو يعاني من سكرات الموت، فقدمت له تلك العشبة، عن طيب خاطر.

منذ ذلك اليوم أصبح الشهيد خالداً، فرحنا نقف له دقيقة صمت. بينما مات أنكيدو وجلجامش والحية أيضاً.

عصا موسى..

تزوجوا إذا كنتم تخافون المطر

في البدء كان كل شيء متاحاً، فأنت في الفردوس تنال كل ما تطلبه، بمجرد أن تفكر فيه، إلى أن جاءت الحية بأناملها الملساء. وقطفت التفاحة من الشجرة المحظورة، ثم قدمتها للآنسة حواء.

لحظتها كان آدم يهيم على وجهه، فأكل من تلك التفاحة ليستيقظ. كما لو أنه كان في غفوة. إذ شاهدها أمامه، وقد خرجت للتو من عباءة جسدها:

"قمر يضيء خمرة خديها، وقد كحلت عينيها بسواد الليل، أما بطنها فحديقة تنام في ظلالها السرة الفاتنة، وثمة ورقة توت فحسب".

لكن "الحكماء" قرروا أن عليها أن تتزوجه، فإن رفضت رموها للجنيات الزرق، يأكلنها في الليل.

وتزوجا، فأصبحا محبوسين بخاتم في يد كل منهما، غير أن شجرة الحياة ظلت تزهر على الدوام.

سارق المعرفة

أرجع كلَّ ما استعاره من كتب، وهمَّ بمغادرة قاعة المطالعة. فاستوقفه الكاشف الإلكتروني عند المخرج:

ـ هل تخفي كتباً داخل سترتك يا أستاذ؟

هزّ القارئ رأسه بالنفي. فعاودت مشرفة القاعة سؤاله: لماذا يزمّر الجهاز إذن؟

ـ إنها دماغي بدأت تعمل الآن.

ثم غادر المكتبة وسط ذهول المشرفة، وتزمير الكاشف المتواصل.

194

لقاء عابر

يونس محمود يونس

على الرصيف المحاذي لسور المحطة، وفي مكان يبدو منعزلاً بعض الشيء جلس رجل أشيب الشعر، عنيد الملامح، وحيداً بالقرب من كشك صغير، وكانت الشمس التي أشرقت منذ بعض الوقت قد سطعت في ذلك المكان، فأعطت قطع القرميد التي تغطي سقف الكشك بعض الجاذبية، إلا أنّ هذه الجاذبية لم تجذب على ما يبدو أحداً من العابرين.

هنا يمكن القول إنّ ذلك الرصيف البعيد عن بوابات المحطة لم يكن ملائماً لإقامة تجارة رائجة، وبالتالي فإنّ الرجل الذي قد يكون واحداً من المنتفعين الصغار لم يجد ما يفعله سوى أن يكون جزءاً من ذلك الرصيف المنسي، إذ أنّ قلّة من الناس كانوا يعبرون ذلك الشارع، وقلّة منهم كانوا ينظرون إلى واجهة الكشك، وإلى صاحبه الذي قرر على ما يبدو أن يترك عندهم شعوراً بالحيرة والالتباس!

لكن وحتى لا يكون عابثاً بالمطلق، فقد اختار هذا الرجل أنسب مكان على الرصيف لكي ينعم بدفء الشمس التي حجبتها غيوم الربيع أسبوعاً كاملاً، فجلس مشبكاً ساقيه ويديه، وزرّ عينيه ليداعب بقعة ضوء كانت تلهو في الفراغ.

وحيث إنّ الشمس كانت تغمره كليّاً، وهواء الربيع كان ملائماً، لهذا بدا الرجل لا مبالياً، لا بالكشك ولا بمن يعبرون الشارع، وعلى الرغم من قلّة هؤلاء العابرين، فقد التبس الأمر على بعضهم ونظروا إليه بشيء من الاستغراب.

لكن حتى لو التبس الأمر على هؤلاء البعض، فإنّه لم يلتبس على شخص كان يرتدي معطفاً أخضر مبقعاً بالقذارة والأوساخ، إذ مرّ الرجل أمامه بخطا وئيدة حذرة، ثمّ عاد ومرّ ثانية، مرتين شاهد الأشيب معطفاً ينتقل أمامه على ساقين، وفي المرة الثالثة شاهد فوق المعطف رأساً أشعث الشعر يتجه نحوه مباشرة!

بهذه البساطة تقدّم منه صاحب المعطف، ثم ألقى تحية الصباح، فتأمّله الأشيب لحظات، ثمّ عاد يبحث عن بقعة الضوء التي ضاعت منه، غير أن صاحب المعطف ما لبث أن قال متسائلاً:

. هل هذا الكشك لك؟

نظر الأشيب إليه متفحصاً، وقبل أن يهمّ بالجواب، قرّر أن يلتزم الصمت، فأعاد صاحب المعطف قوله:

. أقصد... إذا لم تكن مسافراً فأنت المالك هنا!

قال الأشيب:

. لماذا تسأل؟

. لأنّني مسافر ولا أملك ثمن التذكرة.

. هذا يعني أنّك لن تسافر!

. إذا أعطيتني مائة ليرة سأسافر حتماً!

. نعم... معك حق، المائة ليرة قد تستطيع حلّ مشكلتك لهذا اليوم.

. أرجو ألا تأخذك بي الظنون، فأنا لست متسولاً، لقد فقدت مالي، هذا كلّ ما في الأمر!

. مهما تكن حالك فأنا لن أعطيك شيئاً!

. لماذا... هل أنت مفلس أيضاً؟

. لا، بل أنصحك بعدم السفر... ألم تسمع الأخبار!

. لكنّ الطرق سالكة، والعاصفة توقفت!

. تقول إنّ العاصفة توقفت!! نعم... ربما!؟

عندئذ تذكر الأشيب أنّ الحرب قد تكون توقفت، وقد تكون بدأت، ومهما يكن حالها فهو آثر الابتعاد عن كشكه لينظف عقله من بقع المشاهد التي تلطّخ بها خلال أحداث الأيام

الأخيرة، وبالفعل كان يأمل في أن يصادف صديقاً يساعده في مهمته، غير أنّ هذا المسافر البائس بدّد أمله، خاصة في إمكانية إيقاف الحرب. فقال معلناً رأيه بصراحة:

. الحرب لن تتوقف أبداً.

. ظننتك تتحدث عن العاصفة، ولكن عن أيّ حرب تتحدث؟

. ألا تعمل؟ ولكن لماذا أشغلك بهذه الأمور التافهة، فأنت مسافر وتحتاج إلى مائة ليرة.

. لقد شغلتني بحديثك عن الحرب، غير أنّ هذه الحرب التي تقصدها ما زالت بعيدة عنّا!

. أخشى أنّ الحرب التي بدأت قد لا تتوقف قبل أن تلتهم كلّ المتسولين من أمثالك، وأفترض أنّ أصحاب السيادة قرروا أن لا يتركوا من لا يملكون تذاكر السفر على قيد الحياة، هل فهمت الآن؟

. لا تتهمني بالغباء، فأنا أعلم مثلاً أنّ الحرب في تلك البلاد التي اشتهر شعبها بالتسوّل ما

زالت تعجّ بالكثيرين منهم.

. لكنّ الحرب في تلك البلاد لم تنته بعد! والتقارير تؤكد أنّها ما تكاد تخبو حتى تشتعل من جديد، فإذا كنت متعاطفاً مع أولئك المتسولين، أنصحك بطلب الرحمة لهم.

. سأعمل بنصيحتك، ولكن ليس قبل أن أحصل على ثمن التذكرة، إنك تفهمني بالتأكيد.

. أفهمك طبعاً، وهذا يعني أنّك ما زلت مصراً على السفر؟

. هل أقسم لك؟

. إنّني أصدقك، فلماذا تقسم.

قال الأشيب ذلك وهو يراقب شاباً في الأربعين من عمره، كان يسير في وسط الشارع تقريباً، وإذا أضيفت إلى هذه المشية، نظرته الزائغة، وبطنه المنتفخة استطاع الأشيب أن يكوّن قناعة ما.

غير أنّ الشاب مرّ بسلام من دون أن ينشغل بتلك النظرات التي لاحقته. تابع سيره كالمخصي الذي يعرف الطريق إلى حظيرته.

عندئذ قال صاحب المعطف الذي كان ينظر إليه أيضاً:

. بليد... بليد... بليد...!

فقال الأشيب متعجباً:

. أستطيع القول إنّ حكمك هذا لا مبرّر له، كلّ ما في الأمر أنّ الشاب لا يعمل، وجسده مترهل بسبب الكسل، وربما هو لم يجد إلى الآن فتاة تعجبه.

أنهى الأشيب جملته الأخيرة، ثمّ نهض ليمشي، لكنّه سرعان ما تذكّر أنّ صاحب المعطف ما يزال موجوداً، فنظر إليه وقال:

. إذا أردت الحصول على ثمن التذكرة يمكنك الذهاب إلى المحطة، وهناك لابدّ أن تجد

بعض المحسنين، أما هنا في هذا الشارع فأنا لا أنصحك أبداً.

فمشى صاحب المعطف في أثر الشاب البليد وهو يقول:

. سنرى...

وحيث بقي الأشيب وحده، قال:

. المتسوّل قرّر أن يمتحن هذا البليد، ولابأس في ذلك إذ أنّ الناس يحتاجون لأن يمتحنوا بعضهم بين وقت وآخر.

رحيل

ضاع العمر

معتصم دالاتي

صبية جميلة وشاب وديع في مطلع الشباب الأول كانا يشربان كأسين من العصير على طاولة أحد مقاهي الرصيف، وعينا كل منهما تشعّان حباً وهما معلقتان بعيني الآخر. استوقفه هذا المنظر للحظات، ثم تابع طريقه متثاقل الخطى وهو ينوء بحمل ثقيل. وهل من حمل أثقل من الشيخوخة؟ سرح بخياله بعيداً حين التقى أول مرّة ابنة الجيران التي كانت تبادله النظرات. وكان لقاؤهما خارج الحارة ولم يكن يومها في المدينة الكافتريات التي تضم المحبّين. حدثها في ذلك اليوم عن صفقة الأسلحة التشيكية والدعم الذي يقدمه الاتحاد السوفييتي ودول المنظومة الاشتراكية الصديقة للوطن. أما هي فلم تنبس ببنت شفة. وفي لقائهما الثاني شرح لها حتمية انتصار الطبقة العاملة، والعدالة التي في طريقها إلينا، وذلك بعد حسم الصراع الطبقي بالقضاء على الإقطاعية والإقطاعيين، والرأسمالية والرأسماليين، والبرجوازية والبرجوازيين. ثم قدّم لها هدية رواية مترجمة عن الروسية تحمل عنوان "والفولاذ سقيناه" لمؤلفها أوستروفسكي، وكانت تلك الرواية بالإضافة إلى روايتي (الأم)، و(أين الله) لمكسيم جوركي التي يخلص فيها المؤلف إلى أن الله يكمن في قوة الشعب العجائبية، أقول تلك الروايات الثلاث لا غنى عن قراءتها لكل ماركسي أو متمركس أو شيوعي أو متشيوع. استلمت ابنة الجيران هديتها الفولاذية من العاشق، المؤدلج بفتور واضح. وكان هذا آخر لقاء بينهما رغم محاولاته المتكررة للحصول على موعد جديد.

الفتاة الثانية التي تعرَّف عليها كانت من حارة أخرى، وقد استعرض أمامها خطاب جمال عبد الناصر الذي أعلن فيه أن الوحدة بين سورية ومصر هي أوّل مسمار في نعش (إسرائيل) التي أصبحت بين فكي كماشة. وشرح لها أن سورية ومصر هما فكّا الكماشة التي تُطبق على (إسرائيل). ولم يهمل الإشارة إلى أن أربعة وعشرين مليون نسمة عدد سكان مصر، يضاف إليهم أربعة ملايين نسمة عدد سكان سورية

يصبح عدد سكان الجمهورية العربية المتحدة ثمانية وعشرين مليون نسمة مما يشكّل قوّة تُرهب (إسرائيل)، ناهيك عن الدول العربية المجاورة المرشحة بين ليلة وضحاها للانضمام إلى الوحدة بعد التخلّص من حكامها المأجورين. وأيضاً خلال اللقاء لم تنطق الفتاة بحرف واحد، حيث لم يَدَع لها مجالاً للنطق. وكان ذاك هو اللقاء الوحيد. في السنة الأولى للوحدة ذهب للدراسة في مصر. وحين استطاع الحصول على موعد مع زميلة له، أخذته إلى مكان جميل على كتف النيل فأمضى الوقت معها وهو يحدثها عن قانون الإصلاح الزراعي الذي أصدره الرئيس جمال عبد الناصر. بعد ذلك كان كلّما طلب منها موعداً في مكانهما السابق على كتف النيل أو أي مكان آخر، كانت تجيبه بالمصرية الجميلة "ماقدرش" أو "مش فاضية". حين هيّأت له الأقدار التعرّف إلى فتاة أخرى ذهبا إلى حديقة الحيوان حيث جلسا في مكان شاعري داخل الحديقة اسمه جزيرة الشاي. وفي المكان الشاعري الجميل شنَّ هجوماً شرساً على الاستعمار الفرنسي، مستعرضاً تضحيات الشعب الجزائري والبطولات التي يقدمها أمام ذاك المحتل الذي يسعى لفرنسة الجزائر. وقبل أن يودِّع الشاب الفتاة سألها بالمصرية التي تعلّمها من أفلام السينما: . أشوفك تاني؟ أجابته: . مافتكرش. وافترقا. مع بداية الستينيات، التقى بصبية كانت تتردد على مديرية التربية للحصول على وظيفة مؤقّتة اسمها معلّمة وكيلة. وبعد عدّة لقاءات وسلامات في نفس المكان استطاع أن يقنعها بنفسه في موعد خارج المديرية. وفي ثلاثة أرباع الساعة وهي المدة التي استمرها لقاؤهما حدّثها عن الخطوة الجبارة المتمثلة في قرارات التأميم، وكيف أصبحت المعامل والمصانع والمؤسسات جميعها ملكية عامة للشعب بأكمله. كما استشرف المستقبل القريب بتأميم بيوت السكن والعقارات، حيث سيختفي مصطلح المالك والمستأجر وذلك بحصول كل مواطن على سكن مناسب له ولأسرته مقابل جزء صغير من الراتب أو الدخل... وهذه الشابة أيضاً لم يُتَح له لقاء آخر معها.

طالبة جامعية كانت تجلس إلى جواره في مقعد باص الكرنك المسافر إلى دمشق، وقد تبادل معها الحديث حول الأدب الحديث والمقارن في منهاجها الجامعي. وبعد أن رَكَنت إلى دماثة خلقه قبِلَت أن تلتقيه في اليوم التالي في كافتريا الجامعة. ولأنها توسّمت فيه الخير فقد جاءت إلى الموعد بثياب أنيقة وتسريحة شعر جميلة. وبعد الحديث عن الطقس والامتحانات سألته باعتباره مثقفاً وهي طالبة آداب أن يُسمعها ما يحفظ من الشعر. فأسمعها البيت الشهير (وطني لو شُغلت بالخُلد عنه، نازعتني إليه في الخُلد نفسي). فطالبته بقصيدة أخرى. فصدحت حنجرته: (تقضي الرجولة أن نمدّ جسومنا جسراً، فقل لرفاقنا أن يعبروا). مرة أخرى قاطعته إن كان يحفظ شيئاً لنزار قباني. فبدأ يُنشد: (أصبح عندي الآن بندقية إلى فلسطين خذوني معكم). وقبل أن يُكمل القصيدة نظرت إلى ساعتها معتذرة ثم غادرته دون أن يستطيع الحصول على موعد آخر. فجأة تنبّه الرجل السارح في ذكرياته القديمة التي يجترها بخياله في الطريق، حين التقت عيناه بدكان بائع الورد. ودون تفكير طلب من البائع وردتين حملهما وقفل راجعاً إلى كافتريا الرصيف حيث يجلس الشاب والصبية اللذين حركا ذكرياته الغافية. وقف أمامهما ثم وضع الوردتين على الطاولة وقال: ليأخذ كل منكما وردة يقدّمها للآخر. نظرا إليه بدهشة ثم قالت له الفتاة: عمو. إنت بتعرف حدا منا؟ قال: لا. ولكني أعرف الكائن الجميل الذي بينكما. وأقصد الحب. هذا الذي لم أستطع طول حياتي أن أحصل عليه... فاحرصا أنتما

عليه... ثم انصرف.

أقواس

200

فلاديمير مايكوفسكي
صوت الثورة وضحيتها

(بمناسبة ذكرى انتحاره في 14 نيسان من عام 1930)

د. إبراهيم استنبولي

وداعـاً ، يا صديقــي ، وداعــاً ،
حبيبـــي ، أنـتَ في صــدري .
إن الــفـراق المـرتقــب
يعِـد بلـقــاء فيمـا بعد .
وداعاً ، صديقي ، بلا كلام ولا سلام ،
لا تــحزن ولا تقـطّب حـاجبيك،-
ليس جديداً أن نموت في هذه الدنيا ،
وأن نعيش ، بالطبع ، ليس جديداً أكثر .

بهذه الأبيات الرائعة ، التي تحمل شحنة عاطفية هائلة اختتم الشاعر الروسي سيرغي يسينين مسيرته الإبداعية القصيرة و لكن الغنية انتحاراً في فندق " إنغليتير " في لينينغراد في 27 كانون الأول من عام 1925 . و قد كان لخبر انتحاره وقع الفاجعة على كل المحبين لشعره و للكلمة الرفيعة في روسيا السوفييتية السابقة و خارجها . كما ترك انتحاره أثراً عميقاً في نفس شاعر الثورة الروسية الفذ فلاديمير مايكوفسكي .. الذي أدرك قوة الكلمات الوداعية للشاعر الراحل ، و خصوصاً البيتين الأخيرين :

ليس جديداً أن نموت في هذه الدنيا ،

و أن نعيش ، بالطبع ، ليس جديداً أكثر .

إذ رأى فيهما تأكيداً على أن وفاة يسينين صارت حقيقة أدبية . و على الفور شعر مايكوفسكي بقوة الإغراء ، الذي ستتركه هذه الأبيات ذات الشحنة العالية جداً عند أولئك المتذبذبين و المترددين فتدفعهم إلى الانتحار شنقاً

بوشكين

أو بالمسدس . و أنه لن تلغي تلك الأبيات كل التحليلات الصحفية ...

" لذلك كان لا بد من مقارعة الشعر بالشعر .. و فقط بالشعر ... " كما يقول مايكوفسكي .

فجاءت قصيدته الشهيرة " إلى سيرغي يسينين " ...

و من أقوى المقاطع التي جاءت في سياق القصيدة تلك الأبيات التالية :

كوكبنا غير مهيأ للفرح .

علينا أن ننتزع السعادة من الأيام القادمة .

أن نموتَ في هذه الدنيا ليس صعباً .

لكن أصعب بكثير أن نصنع الحياة .

نعم ، إنه لأمر في غاية الغرابة ! إن مايكوفسكي ، ذلك المدمر و المنقلب على كل القوانين الشعرية ، نراه يسير هنا على خطى يسينين .

لكن المدهش أكثر أن يلجأ هذا الإنسان العملاق و هذا الشاعر - " القاطرة " ، بكل ما للكلمة من معنى ، إلى ذات الأسلوب لتصفية الحساب مع الحياة و مع المتربصين به ...

"إلى الجميع

لا تتهموا أحداً في موتي، وأرجو أن لا تنمّوا. فالراحل لم يكن يطيق ذلك.

ماما، أخواتي ورفاقي، سامحوني . هذه ليست الطريقة الصحيحة (ولا أنصح غيري بها)، ولكن لم يبق باليد حيلة.

ليلا . أحبيني.

أيها الرفيق . الحكومة: عائلتي هي ليلا بريك، ماما، أخواتي وفيرونيكا فيلتودوفنا بولونسكايا.

اعطوا هذه الأبيات إلى آل بريك، وهم سيفهمون.

كما يقال . **trop poivre** [4]

وقارب الحب تحطم على صخرة الحياة.

لقد تحاسبت مع الدنيا

ولا فائدة من تعداد

الآلام المتبادلة،

المصائب

والإهانات.

أتمنى لكم السعادة في البقاء.

فلاديمير مايكوفسكي. 12 نيسان 1930 [5]

بهذه الرسالة اختتم فلاديمير مايكوفسكي . أحد رموز حركة الحداثة الشعرية في روسيا وشاعر الثورة الروسية العملاق حياته منهياً بذلك مسيرة صاخبة ومثيرة من الإبداع، تلك المسيرة التي واكبت ما سمي بالثورة البلشفية فكانت أشعار مايكوفسكي وقامته الإبداعية خير ممثل لنزعة التجديد بكل ما للكلمة من معنى في مجمل الحياة الروسية؛ وقد لاقى ذلك الأدب الثوري للشاعر صدى طيباً في ذاكرة الملايين من أبناء الاتحاد السوفيتي السابق وخارجه لعدة أجيال، والتي ما زالت تحتفظ في وجدانها ببعض لا بأس به من الحنين إلى ذلك الزمن الثوري الممتلئ بمشاعر الرومانسية والفروسية على حد سواء.

قد كانت الثقافة الشعرية الروسية قد منحت العالم، قبل مجيء مايكوفسكي إلى الأدب، مجموعة كاملة من القامات الأدبية النادرة: ديرجافين، جوكوفسكي، بوشكين، ليرمنتوف، توتشيف، بلوك.. و غيرهم. فمع بداية القرن العشرين كانت الثقافة الأدبية الروسية قد صارت صاحبة تقاليد كلاسيكية راسخة وعميقة.

عند الحد الفاصل بين قرنين، في عصر النمو المتصاعد للحركة الثورية، كانت روسيا بحاجة لشاعر جديد يستطيع أن يراكم في إبداعه طاقات الحشود الديموقراطية الواسعة، ويقوم بتطوير وبمضاعفة التقاليد الإنسانية للأدب الروسي في القرن التاسع عشر.

وقد جاء مثل هكذا شاعر. شاعر ذو أسلوب فريد وغير مسبوق في الإبداع، صاحب طموحات و ابتكارات هائلة، شاعر يتميز بإيقاع مثير وببلاغة مجازية مدهشة، شاعر راح يخاطب الملايين في الساحات والشوارع.

لم يكن المغزى من ثورة أكتوبر واضحاً على الفور ولدى الكثيرين. بينما لم تكن توجد بالنسبة لمايكوفسكي أية مشكلة تجاه الثورة. "أن أقبل أو لا أقبل الثورة؟ لم يكن هذا السؤال مطروحاً بالنسبة لي (كما وبالنسبة للشعراء المستقبليين **Futurists**). إنها ثورتي. ذهبت إلى مقر الثورة في سمولني وبدأت أعمل كل شيء..."

لقد صار الشاعر بوقاً للثورة ومبشراً بها. ففي أعماله، كما يبدو، نطقت الثورة بصوت الشاعر، و لذلك فقد تمكن أن يكتب في وصيته الشعرية، دون أن يكترث مثقال ذرة بمصيره الشخصي أو بالمجد:

---

[4] *Trop poivre* إعادة صياغة من قبل مايكوفسكي للعبارة المعروفة *L incedent est epuise* انتهى الأمر. المترجم.

[5] لقد انتحر مايكوفسكي في 14 نيسان ولكن رسالته تلك كانت مؤرخة بتاريخ 12 نيسان. وقد أجريت خبرة جنائية على الخط فتبين أن الخط يعود للشاعر نفسه. المترجم

دع المجد يحاك لأجل العباقرة

في الموسيقى الجنائزية

كأرملة لا يتعزى عنها .

ولتمت، أشعاري،

دعها تموت، كما الجنود

المجهولون ماتوا

في المعارك!

إن بطولة الشاعر الوطنية، تضحياته الكبيرة ونكرانه للذات، أصالة النبوغ وكمال القصيدة . كل ذلك ساهم في تخليد فلاديمير مايكوفسكي، وجعله رمزاً للشعر التقدمي في العالم.

لقد كتب ما يكوفسكي: "أنا شخص حاسم، وأريد أن أتحدث مع الأجيال القادمة بنفسي، دون أن أنتظر ما سيقوله لهم النقاد بشأني في المستقبل".

والآن لنترك الشاعر يحدثنا عن طفولته وعن تشكله كشاعر وكثوري أممي.

الموضوع

أنا . شاعر. وبهذا أنا مثير. وحول ذلك أنا أكتب.

ولدت في السابع من تموز 1894 (أو 1893 . لا يتطابق رأي ماما مع السجل الوظيفي لوالدي. في جميع الأحوال . ليس قبل ذلك).

موطني . قرية بغدادي، مقاطعة كوتايسي في جورجيا (التابعة لروسيا القيصرية ثم الجمهورية السوفيتية سابقاً، والآن دولة مستقلة . المترجم).

تركيبة العائلة

الأب: فلاديمير كونستانتينوفيتش (مأمور الحراج في قرية بغدادي)، توفي عام 1906.

الأم: الكساندرا الكسييفنا.

الأخوات:

. لودا، أولا .

أفراد آخرون من عائلة مايكوفسكي، على مايبدو، لا يوجد.

فلاديمير مايكوفسكي
صوت الثورة وضحيتها

جذور الرومانسية


ليرمنتوف

"أول منزل أتذكره بوضوح مؤلف من طابقين. العلوي . حيث نعيش نحن. السفلي . معمل صغير لصناعة الخمر. مرة واحدة في السنة . عربات تحمل العنب. كانوا يضغطون علي. أنا كنت آكل، و هم كانوا يشربون. كل هذا كان يجري في نطاق واحدة من أقدم القلاع في جورجيا بالقرب من بغدادي.

وقد كانت القلعة تتخذ شكل مربع بفضل متاريس القلعة. في زوايا المتاريس . كبكبات (أدوات إرجاع) للمدافع. وفي المتاريس مزاغل (كوى . جمع كوة). وخلف المتاريس كانت توجد خنادق. وخلف الخنادق . غابات وذئاب. وفوق الغابات جبال. نموت. فرحت أركض وأصعد أكثرها علوا.

تنخفض الجبال باتجاه الشمال، حيث تنقطع هناك. كنت أحلم . لعلها روسيا. كنت تواقاً للذهاب إلى روسيا لدرجة لا تصدق".

الشاعر هنا لا يتذكر طفولته ببساطة وحسب. بل إنه يحاول أن يرى في انطباعات الطفولة مصدر طباعه وإبداعه. وقد كشف مايكوفسكي منذ الطفولة عن "ميل نحو تغيير المكان". ففي مرحلة الشباب جاب البلاد بأكملها وطاف نصف العالم تقريباً. هكذا صار التعطش لما هو جديد ومجهول، و حب الاكتشاف وروح الإبداع والتجديد

من أهم مواصفات الحس الشعري المتأجج عند مايكوفسكي.

التعليم

قامت بتعليمي أمي ومختلف بنات العم والعمة، بنات الخال والخالة.

كانت دروس الحساب تبدو لي غير حقيقية. اضطررت لتعلم الحساب بمساعدة التفاح والدراق، الذي كان يعطى للأولاد. كانوا يعطوني باستمرار، وكنت أعطي بلا حساب. ففي القفقاس كميات لا حصر لها من الفواكه. تعلمت القراءة بمتعة كبيرة!

الكتاب الأول

كتاب لا قيمة له "أغفيا . مربية الطيور". لو أنه وقع بين يدي عدة كتب من هذا النوع . لربما كنت هجرت القراءة للأبد. لكن، لحسن الحظ، الكتاب الثاني . "دون كيخوت". ياله من كتاب! قمت بصنع سيف ودرع من خشب، ورحت أخبط كل ما يحيط بي.

لقد منحت الطبيعة مايكوفسكي موهبة الإحساس الفائق الحدة تجاه الظلم الاجتماعي والإنساني، تجاه الكذب والنفاق. من هنا . استعداده الدائم (بأفضل ما للدونكيشوتيه من معنى) للوقوف إلى جانب الخير والحق، دون أن يعرف شيئاً من "التعقل المشين".

الامتحان.

انتقلنا من بغدادي إلى مدينة كوتايس. اجتزت امتحان الدخول إلى المدرسة الثانوية. سألني القس عن معنى كلمة **Oko** . أجبته: "ثلاثة أرطال" (هذا ما تعنيه باللغة الجورجية). ولكن الممتحنين الأكارم شرحوا لي أن **Oko** . تعني عين في اللغة السلافية الكنسية القديمة. وبسبب ذلك كدت أرسب في الامتحان. لذلك صرت أمقت على الفور. كل ما هو قديم، كل ما يتعلق بالكنيسة و بالسلافيين. وربما من هنا انطلقت مواقفي المستقبلية **(Futurism)** والإلحادية والأممية.

إن فوتوريزم مايكوفسكي لا ينفصل عن نفيه ورفضه لأية تراتبية في أي اتجاه كانت. وأما تجسيد القديم فإن الشاعر كان يجده في النظام الرأسمالي. بعقليته، بأخلاقه وبقيمه الحياتية.

بينما إلحاد الشاعر انعكس في عدد من أهم أعماله الإبداعية وفي سلسلة من الموتيفات المناهضة للرب. وأما أممية مايكوفسكي فلا نظير لها. إذ بدون هذه الخصوصية لا يمكن فهم أي عمل من أعماله.

المدرسة الابتدائية

الصف التحضيري، الأول والثاني. أتابع في المرتبة الأولى. أنال درجة الامتياز في كل شيء. أقرأ جول فيرن. يا للروعة. رجل ذو لحية اكتشف عندي موهبة الرسم. يتعب نفسه معي عبثاً.

الحرب الروسية اليابانية

ازداد عدد الصحف والمجلات في البيت. "المعارف الروسية"، "الكلمة الروسية"، "الغنى الروسي" وغيرها. أقرأ كل شيء.

مرحلة العمل السري

جاءت أختي من موسكو. متحمسة مبتهجة. أعطتني أوراقاً طويلة مطوية بشكل سري. أعجبتني: خطر جداً. ما زلت أذكر حتى الآن. في الأولى:

استفق، يا رفيق، هيا استفق، أيها الأخ،

بسرعة ارم البندقية على الأرض...

إنها الثورة. بواسطة الشعر. وإذ بالثورة والشعر يجتمعان في رأسي معاً.

العام **1905**

...انطلقت مظاهرات ولقاءات جماهيرية. وأنا

أيضاً ذهبت. أمر حسن. أتلقى الأمر بطريقة فنية:

الفوضويون في الأسود، الاشتراكيون الثوريون في الأحمر، الاشتراكيون الديموقراطيون في الأزرق، والاتحاديون في بقية الألوان.

الاشتراكية

خطابات، جرائد. الخلاصة. كلمات ومفاهيم غير مفهومة. أطالب ذاتي بالتفسيرات. رحت اشتري المنشورات والصحف الثورية: "بوريفيتسنيك" و "عن ذات الشيء". كنت أستيقظ في السادسة صباحاً وألتهم كل شيء... انحرفت في ذاكرتي للأبد مقدرة الاشتراكيين على توضيح الحقائق وتنظيم العالم.. التحقت بحلقة ماركسية.. رحت أحسب نفسي اشتراكياً.. ديموقراطياً...

عام **1906**

توفي والدي.

بعد دفن الوالد. لدينا ثلاث روبلات. غريزياً قمنا ببيع الأثاث. وتحركنا باتجاه موسكو. لماذا؟ لم يكن لدينا هناك حتى معارف... استأجرنا شقة في شارع برونايا.

العمل

لا يوجد نقود لدى العائلة. اضطررت للرسم. أكثر ما بقي في الذاكرة البيض الملون في عيد الفصح.

لينين

كانت تدور وتصرف كما الأبواب. رحت أبيع البيض إلى أحد المخازن. 10. 15 كوبيك لقاء البيضة الواحدة. من ذلك الحين وأنا أكره الأسلوب الروسي والحرف اليدوية.

المدرسة الثانوية

ترفعت إلى الصف الرابع من المدرسة الرابعة. تراجعت علاماتي.

تحت المقعد "ضد دوهرينغ".

القراءة

لم أتقبل الروايات النثرية نهائياً. فقط الفلسفة. هيغل. العلوم الطبيعية. والماركسية بشكل رئيسي. لم يكن هناك من عمل فني يشدني أكثر من "المقدمة" لماركس. كان الطلاب الاشتراكيون، الذين يستأجرون غرفة عندنا يحضرون معهم مختلف المنشورات السرية. "تكتيك حرب الشوارع" وهلم جرا. وأتذكر بوضوح كتاب لينين "خطتان في التكتيك" ذا الجلد الأزرق. أعجبني أن الكتاب كان مقصوصاً بالضبط عند الأحرف. لتسهيل التبادل السري. وأخلاق الاقتصاد في حدوده القصوى.

الحزب

انتسبت إلى حزب البلاشفة عام 1908. عملت في الدعاية. توجهت إلى عمال الأفران، ثم عمال مصانع الأحذية وأخيراً إلى عمال المطابع.. تم انتخابي في مؤتمر عام عضواً في لجنة موسكو الحزبية.

هنا لم تكن حاجة لهم بي للعمل. لقد أسروني.

العنوان

29 آذار عام 1908 وقعنا بين أيدي كمين. اضطررنا لأن نبلع دفتر الملاحظات. مع العناوين على الجلد. تم اعتقالنا خرجت وبعد عام من العمل الحزبي اعتقلت مجدداً.

وحول حياة مايكوفسكي في السجن يروي رفيقه في الغرفة ن. هليستوف: "في السجن كان مايكو فسكي يقرأ نيكراسوف، هيغل، فيورباخ،.. وغالباً ما كان يقرأ أشعار نيكراسوف بصوت عالٍ. "الدرب الحديدية"، "لمن العيش في روسيا بشكل جيد"..

هيغل

أطلق سراح مايكوفسكي في 27 شباط عام 1909.

الاعتقال الثالث

كان المناضلون، الذين يسكنون عندنا (موراشادزه، هيرولايتيس وغيرهم) يقومون بالحفر تحت سجن التاغانكا بقصد الإفراج عن النساء. المعتقلات والمعاقبات بالأعمال الشاقة. نجحنا في ترتيب الهروب للبعض. تم اعتقالي. قمت بالمشاكسة فتم نقلي من سجن إلى آخر وانتهيت في سجن بوتيركي (سجن معروف حتى في أيام الاتحاد السوفيتي. المترجم).

11 شهراً في سجن بوتيركي من أهم الأوقات بالنسبة لي. بعد ثلاث سنوات من النظريات والممارسة. هجمت على النثر. قرأت كل ما هو جديد البتة. الرمزيين. الكساندر بيلي، بالمونت. جربت الكتابة.. لم أنجح.

مثل:

اتشحت الغابات بلون الذهب، بلون الأرجوان،

والشمس راحت تلعب على رؤوس الكنائس.

وأنا أنتظر: لكن الأيام ضاعت في الشهور،

مئات من الأيام المرهقة.

كتبت دفتراً كاملاً. شكراً للمفتشين، الذين صادروا الدفتر عند خروجي من السجن.

وبعد أن قرأت الكتابات المعاصرة، رحت التهم الكتاب الكلاسيكيين. بايرون، شكسبير، تولستوي. آخر كتاب: "آنا كارينينا". لم أقرأه حتى النهاية. تم استدعائي ليلاً.. "مع الأغراض عبر المدينة".

وإلى الآن لم أعرف كيف انتهت الحكاية بالنسبة لعائلة كارينين.

بداية الحرفة

ظننت أنه ليس بمقدوري كتابة الشعر. إذ كانت تجاربي بائسة. رحت أمارس الرسم...

شاعري المفضل. ساشا تشيورني. كان يفرحني مذهبه المعادي للجمال **Anti esthetism**

آخر المعاهد

...انتسبت إلى معهد الرسم والنحت والعمارة: المكان الوحيد، الذي قبلني بدون أن يطالبني بشهادة حسن سلوك سياسي. عملت بكد.

أمر غريب: يدللون المقلدين. أما الذين يعتمدون على ذاتهم فيضطهدونهم. دافعت عن المضطهدين.

ديفيد بورلوك

ظهر في المعهد بورلوك. كن له مظهر وقح. بنظارة وفي سترة. يمشي وهو يدندن. رحت أتحرش به كدنا نتعارك. وفي أحد الأيام ذهبنا إلى حفلة خيرية. حيث عزفت موسيقى رحمانينوف جزيرة الموتى. هربت إلى الخارج. ثم خرج بورلوك. ضحكنا على بعضنا البعض. وذهبنا نتسكع سوية. ليلة لا تنتسى انتقلنا من الملل والضجر من موسيقى رحمانينوف إلى موضوع المدرسة، من المدرسة. إلى مجمل الضجر من كل ما هو كلاسيكي. عند ديفيد. غضب المعلم الذي تجاوز معاصريه، و عندي. حماس الاشتراكي الذي يعرف حتمية انهيار ما هو قديم. هكذا ولد تيار المستقبلية **(Futurism)**

الروسي.

اللقاء التالي

نهاراً كتبت قصيدة بشكل أدق . جزء من قصيدة سيئة لم تنشر أبداً. ليلاً ألتقي ديفيد بورلوك في منتزه سريتينسك. قرأت له القصيدة. وأضفت أنها لأحد أصدقائي. توقف ديفيد، رمقني بنظره وقال: "بل إنه أنت من كتب هذه القصيدة! يا لك من شاعر عبقري!". كم أفرحني هذا المديح الهائل وغير اللازم. فغرقت في الشعر. لقد أصبحت شاعراً في تلك الليلة.

حماقات بورلوك

ومنذ اليوم التالي راح بورلوك وهو يعرفني بأحد ما يقول: "لا تعرفه؟ صديقي العبقري. الشاعر الشهير مايكوفسكي. كنت أشده وأدفعه. زأر علي وهو يبتعد قائلاً: "الآن عليك أن تكتب. وإلا فإنك ستضعني في موقف غبي للغاية".

"صفعة"

...في موسكو خليبنيكوف. لقد كانت عبقريته محجوبة بالنسبة لي من قبل ديفيد الهادر. وهنا أيضاً كان يوجد "اليسوعي المستقبلي" للكلمة. الكسي كروتشينيخ.

بعد عدة ليال من الشعر الغنائي رأى النور البيان المشترك. صاغه وأعاد كتابته ديفيد، ومن ثم أعلناه باسم "صفعة للذوق العام".

عام بهيج

سافرنا عبر كل روسيا. أمسيات ومحاضرات. تنبه المسؤولون في المناطق وقاموا بتنبيهنا إلى ضرورة عدم التطاول على القيادة وعدم المساس ببوشكين. كثيراً ما قاطعتنا الشرطة عند منتصف الكلمة.

لقد كانت تلك الأعوام بالنسبة لي مجرد عمل شكلي، امتلاكاً للكلمة.

لم يقبل الناشرون أعمالنا. فقد أحس الأنف الرأسمالي فينا زارعي متفجرات.

بعد أن عدت إلى موسكو كنت مضطراً لقضاء معظم وقتي في البولفارات (المنتزهات).

مايكوفسكي المستقبلي "صفعة للذوق العام"

بخلاف المستقبليين الإيطاليين الذين زينوا الحرب اعتبروها تنظيفاً للعالم، فإن المستقبليين الروس لم يدعوا إلى عبادة العنف وركزوا اهتمامهم بشكل رئيسي على التجديد في حقل الفن الأدبي. ففي البيان الأول "صفعة للذوق العام" عام 1912 جاء ما يلي (باختصار):

"إن الماضي لمحدود وإن الأكاديمية وبوشكين ليسا أكثر وضوحاً من الحروف الهيروغليفية

لنرمي بوشكين، دوستويفسكي وتولستوي وغيرهم عن سفينة الحداثة....

نحن نأمر باحترام حق الشعراء:

بزيادة حجم القاموس بكلمات جديدة وبعبارات جديدة...

في كراهيتهم التي لا حدود لها تجاه اللغة القائمة من قبلهم...

أن يقفوا على صخرة الكلمة "نحن" وسط بحر من الصفير والاحتجاج...

وإذا ما زالت توجد في سطورنا العبارات الدامغة الوسخة لما تسمونه "المنطق السليم" والذوق الرفيع، فإنها قد بدأت تخفق عليها لأول مرة النفحات اللطيفة لذلك الجمال الجديد القادم للكلمة الثمينة بحق".

ولكن ما الذي جمع بين مايكوفسكي والمستقبليين؟

أولاً، البداية المتمردة، الكراهية للبرجوازيين

ولكل ما هو قديم وبالٍ في الحياة، في الفن؛ ومن هنا بالضبط ذلك النفيُ لمجمل ثقافة الماضي، وقبل كل شيء، الرمزية.

ثانياً، روح التجديد والابتكار الدائم، والسعي للغرف حتى القاع من الطاقات المعبرة للكلمة وللقصيدة تلك الروح التي كانت مميزة لمايكوفسكي.

وأخيراً يجب أن لا ننسى الناحية الإنسانية في الموضوع، كما كتب الشاعر نفسه في سيرته الذاتية: "أتذكر ديفيد بحب دائم. ياله من صديق رائع..."

في عام 1913 كتب مايكوفسكي هجائيته الشهيرة هيا!. ففي بضعة أبيات قصيرة عكس مايكوفسكي جل حقده على النظام الرأسمالي. وحسب إحدى الفرضيات، كتب مايكوفسكي قصيدته تلك خصيصاً ليقرأها عند افتتاح كباريه "المصباح الوردي"، حيث احتشد جمهور يحب اللهو. جمهور متخم. وحيث الفن بالنسبة له . مجرد قضاء وقت "حضاري"، لملأ الفراغ. باشر الشاعر بقراءة أبياته. بل لم يقرأها، وإنما قذف بها في وجه حشد البرجوازية الصغيرة الضيقة الأفق والراضية عن نفسها:

ماركس

بعد ساعة من هنا إلى الزقاق النظيف

سيسيل على الإنسان شحمكم المترهل،

أما أنا فكم فتحت لكم حققاً من الأشعار،

أنا . مبدد ومبذّر الكلمات الثمينة.

نولستوي

ها أنت، أيها الرجل، توجد في شاربيك بقايا

من ملفوف مطبوخ لم تبتلعها ولم تأكلها كلها؛

ها أنت، أيتها المرأة، على وجهك بودرة سميكة،

وتبدين كما المحارة من أصداف الأشياء.

على أثر ذلك أصاب الجمهور غضب عارم تحول إلى شغب وفضيحة.

لكن المثير أن مايكوفسكي هنا يقترب من تقاليد بوشكين في موضوع "الشاعر والحشد" (يقصد بالحشد هنا السفلة والسذج). ففي قصيدته "الشاعر والحشد" يقف بوشكين ضد تحقير الشعر وضد النظرة النفعية منه من قبل جموع المستهلكين. وفي قصائده "النبي" و"الشاعر" و"لقد شيدت لنفسي تمثالاً.." يوحي لنا بوشكين صورة عن الوجه الرفيع والنقي والفاضل للشعر، الذي لا يصغي لـ "صوت الحشد" ولكنه يسمع "صوت الله"، أي ينطلق في إبداعه من حسابات سامية . مبادئ الحقيقة والحق، الجمال والحب، الخير والواجب والمسؤولية.

بهذه الطريقة نجد أن مايكوفسكي، الذي يدعو إلى إسقاط الثوابت والقوانين، ليس بعيداً عن "الكلاسيكي" بوشكين. وهذا ما تؤكده الأبيات التي كتبها مايكوفسكي في بداية عام 1913 تحت عنوان "اسمعوا!" بكل ما فيها من مفاجأة، وبعمق الشعور غير المتوقع منه والمسكوب فيها:

اسمعوا!

طالما أن النجوم تضيء .

هذا يعني . أن هناك من هو بحاجة لذلك؟

هذا يعني . أن هناك من يريد أن تكون هذه النجوم؟

هذا يعني . أن أحداً ما يدعو تلك "البصقات" لؤلؤة؟

يستحيل أن لا يحس المرء في هذه الأسطر بمدى العذاب، الذي تعاني منه روح الشاعر المجروحة و الوحيدة.

لقد شاركت موسكو بكاملها في دفن مايكوفسكي. فعلى مدى ثلاثة أيام ودع جثمان الشاعر أكثر من مائة وخمسين ألف شخص. وكما هو الحال مع يسينين، كان لخبر انتحار مايكوفسكي وقع كبير ودفع بتفسيرات مختلفة. وقد كانت الممثلة فيرونيكا بولونسكيا إحدى "ضحايا" فرضيات القتل وليس الانتحار باعتبارها كانت آخر شخص رأى مايكوفسكي حياً قبيل وفاته بلحظات.. إذ أظهرت التحقيقات أن مايكوفسكي كان عاد إلى منزله برفقتها في تلك الليلة المشؤومة وأنه سُمع صوت إطلاق النار بعد برهة قصيرة من خروجها. وهناك معلومات تشير إلى أن مايكوفسكي كان قد طلب منها أن تتزوجه. ويبقى أن نشير إلى أن وفاة الشاعر حدثت صبيحة 14 نيسان 1930. بينما رسالة الوداع مؤرخة في 12 نيسان.. وقد اثبتت الخبرة الجنائية أن الرسالة كتبت بخط يد الشاعر نفسه.

مهما يكن فإن مايكوفسكي ما زال يحظى حتى الآن بمحبة وتقدير الملايين من الشباب والمثقفين في جميع أنحاء العالم. وما زال تمثاله المنتصب في موسكو في الساحة التي تحمل اسم الشاعر يرمز للثورة والتمرد على الظلم والطغيان.

هنا أقدم ترجمة لمقطع من قصيدتين للشاعر:

1

"اليوبيل"

الكسندر سيرغييفيتش(6)،
اسمح لي أن أقدم نفسي،
مايكوفسكي.
هات يدك!
هاهو القفص الصدري.
أصغ. لم يعد خفقان بل أنين؛
لم أعرف أبداً أنه توجد
كل هذه الأطنان في رأسي
الطائش بشكل مخز...
إني أجرك.
أنت مندهش، بالطبع؟
هل أطبقت عليك؟
هل آلمتك؟
اعذرني، يا عزيزي.
لدي الخلود كاحتياط
كما هو لديك.

2

مقطع من قصيدة:
"بأعلى الصوت"

اسمعوا، أيها الرفاق الأحفاد،
المبشر والبوق. القائد:
وقد أخمدت سيول الشعر،
سوف اجتاز المجلدات الغنائية،
متحدثاً إليكم
كما الحي يتحدث إلى الأحياء.

---

(6) *المقصود هنا هو شاعر روسيا الكبير الكساندر سيرغييفيتش بوشكين. المترجم.*

إن شعري سيصلكم على ظهور القرون
وعبر رؤوس الشعراء والحكومات.
...
إن شعري سيخترق السنين بضراوة
وسيصلكم قوياً، ناضجاً، فجاً
كما دخلت أيامنا مواسير المياه.
التي سبق وابتكرها عبيد روما .

هواجس

210

إدغار آلان بو
الشاعر الذي ظل
مسكوناً بالموت حتى موته

فاطمة النداف

"لقد تم اكتشاف أمريكا ولم يتم اكتشاف بو، تلك هي حقيقة الحال، كيف عاش هناك هذا الفنان الأشد روعة من الفنانين الرائعين، هذا المفطور على ارستقراطية الكلمة.. واحسرتاه إنه لم يعش هناك... لقد مات هناك وتمَّ إلغاؤه كسكّير وفاشل رغم أن السؤال يبقى فيما إذا كان قد شرب طيلة حياته حقاً بقدر ما يشرب الأمريكي الناجح اليوم خلال ستة أشهر ودونما أي تعليق!..".

- برناردشو 1909 -

إن العلاقة الداخلية بين الواقع والخيال تشكل أساس شخصية الأدب والتقويم المتبادل بين الذات والموضوع، لذا تجتهد اللغة والكلمة أن تعبر عما يتفاعل في جوهر العمل الأدبي شريطة أن تكون الحياة هي المحرك الأساسي للعمل الأدبي..

وفي التاريخ الأدبي الغربي أنتجت الحركة الرومانسية من الأعمال العظيمة ما يفوق ميزاتها لاسابقة في حقبة قصيرة من الزمن وكانت الرومانسية أكثر من مجرد مفهوم أو اصطلاح نقدي، فإعادة النظر في الجماليات وبخاصة إطلاق الخيال الخلاق والشعور الفردي مهد السبيل أمام اندفاعة عظيمة من الكتابة الجديدة على امتداد أوربا بين 1798 ـ 1832.

في هذه الفترة ولد إدغار آلان بو في بلتيمور في أمريكا وقضى طفولته اليتيمة المبكرة ربيب أسرة متوسطة الحال لزوجين عقيمين بعد موت والديه، وبالرغم من أن "جون آلان" لم يعمد إلى تبني ادغار تبنياً رسمياً فمن الصعب أخذ ذلك بعين الاعتبار حيث كانت عمليات التبني الرسمي نادرة في تلك الأيام.. أصبح أدغار أحد أفراد العائلة وكما قالت عمته المقيمة في بلتيمور "طفلاً سعيد الحظ لأنه حظي برعاية المستر والمسز آلان الطيبين جداً... ولدى العودة إلى سيرة "وليم ولسون" الذاتية يحس المرء بوضوح مشاعر المرارة والأنفة التي دفعت أدغار إلى القول:

"في عمر نادراً ما يقطع الأطفال فيه صلتهم بمن يوجههم في الحياة... فقد وجدت نفسي وحيداً أواجهها وفق إرادتي وأصبحت باستثناء الاسم الذي أحمله سيد تصرفاتي".

بدأت متاعب بو وهو ما زال غضاً طرياً على مقاعد الدراسة، حيث أظهر جون آلان الذي تبناه تقتيره وشحّه فهو في نظره إنسان متسكع لا يهتم إلا بكتابة الشعر وقراءة الكتب ولم يكن آلان على استعداد للتفريط بثروته والإنفاق عليه بسخاء.. وقد بلغت الإشاعات التي نسجت حول حياة بو اللاهية في الجامعة درجة الأساطير. وقد ورد في إحدى رسائله إلى جون آلان رداً على اتهامه بالإسراف في الشراب والقمار قائلا:

"لقد صرت اعتبر شحاذاً.. هكذا انغمست في الملذات.. ما الذي أفعله غير ذلك؟ لم أستطع أن اختلط إلا بالكلاب الذين هم على شاكلتي ولكن لأسباب مختلفة.. فهم بدافع السكر والتبذير أما أنا فلأن جريمتي الوحيدة هي أنه لا يوجد إنسان على وجه هذه الأرض يهتم بي أو يحبني...".

وأياً كانت الثغرات التي حصلت في تعليم أدغار بسبب انتزاعه المبكر من الجامعة فهو قد تعلم درساً واحداً لن ينساه أبداً: كيف يستجدي المال... ويغلي في أعماقه الشعور بالإهانة التي لحقت به بانتزاعه من الجامعة فيما يطارده شبح القبض عليه بسبب ديونه، فيتطوع في جيش الولايات المتحدة الأمريكية.. غير أن النفر "بيري" ـ وكان قد غير اسمه ـ إلى جانب حياته العسكرية يمارس من خلال شخصيته الأخرى وظيفة الشاعر... ففي أوائل صيف 1827 صدرت له في بوسطن أول مجموعة شعرية صغيرة بعنوان "تامرلين وقصائد أخرى" بقلم "بوسطوني" وقد اتسمت المجموعة بالنفس البايروني غير أنها تميزت بغنائية غير معهودة في الشعر لأمريكي في ذلك الحين. وعلى الرغم من موقعه الاجتماعي المتواضع كجندي استطاع أن يحظى بالعديد من الأصدقاء مثل الدكتور ادموند رافينيل وهو طبيب طبيعي أقام في جزيرة "سوليفان" وهو الذي أوحى لبو بإحدى أفضل قصصه "الحشرة

الذهبية" التي نشرت لأول مرة عام 1843.

ومن بين الحكايات التي حيكت حول بو ما أشاعه الهواة في مدينة تشارلستون بأنه كتب قصيدته الشهيرة "أنابيل لي" في جزيرة سوليفان.

كتب بو جحيمه الخاص، كيف وصل إليه وكيف حاول الهرب منه... كيف ابتلعه هذا الجحيم.. وكيف استطاع بو أن ينتصر عليه من خلال أعماله...

لقد كتبت ملايين الكلمات عنه وكثيراً ما يشار إليه بأنه عبقري.. إن ذلك لأشبه بالقصة الكلاسيكية للرجل الذي يعيش خارج عصره.. للفنان الذي يلاقي الاحتقار بل والتجاهل في حياته ثم يتم الاعتراف به بعد موته..

كانت حياة بو مزدحمة بالأحداث مفعمة بالمخاوف والكوابيس تجاه الواقع المعيش... مليئة بالإشفاق على الذات وجنون الاضطهاد المرضي.. واعتماده على الآخرين.. فقد اعتبر بو نفسه ضحية قدر رهيب شأن بطله في قصة "سقوط منزل آل أشر" في نفس الوقت امتلك بو منافذ للهروب ربما من خلال قوة الفكر التحليلي (مثل رجل التحري دوبان في قصة "عمليات القتل في رومورغ") أو من خلال تحرير الروح التي عبر عنها في بعض قصائده... غير أنه لم يرحل بعيداً عبر هذه المنافذ إلا في مخيلته.. لذلك فإن شخصياته التي لا تنسى حقاً إنما هي الشخصيات الحبيسة شأنها شأن مبدعها في جحيمها الخاص والتي تعكس الوضع الإنساني خلف تخوم التجربة الواعية.

قضى بو حياته معلقاً بعشق امرأة "مثال" وبحم تجربته المبكرة مع اليتم وفقدان الأم فقد ظلت صورتها تراود أحلامه في وجه كل امرأة أحبها ولم يبعد شبح الموت والفناء عن ذلك الوجه... ذلك قدره... فعشقه الأول لأم صديقه السيدة "جين كريغ ستاندر" وهي امرأة في الثلاثين من عمرها ذات جمال نادر لها عينان سوداوان واسعتان وأنف دقيق مستقيم وشفتان ممتلئتان شهوانيتن وبشرة شاحبة شحوباً متلألئاً ودافئاً كشحوب زهرة الشاي... هذه المرأة التي دفعته إلى العبادة وكأنها إحدى الطقوس الإغريقية في الإلياذة.. ألهمته بالقصيدة التي أطلق عليها "إلى هيلين"

ها هو شعرك الهيسنثي، ووجهك الكلاسي
وأجواؤك النيادية
تعيدني إلى الوطن
إلى المد الذي كان يوماً أغريقياً
والعظمة التي كانت يوماً روما
هناك في كوة النافذة المتلألئة
أراك تقضين كتمثال
المصباح العقيقي بين يديك
آه سايكي من الأقاليم التي
هي الأرض المقدسة

لم تدم سعادته طويلاً حيث ما لبث الموت أن اختطف الحبيبة، لقد امتلأ ذهن بو بالرؤى الراعبة.. ولا نستبعد نبوءة جون آلان والده بالتبني حيث قال: بأن "مواهب بو هي من ذلك النوع الذي لا يمكن أن يمنح الراحة لمن يمتلكها"

وقد تفجرت هذه الموهبة في إحدى أحب وأبقى حكاياته "ليجيا"، وتدور القصة حول صدمة يصاب بها الراوي إثر موت زوجته "ليجيا" مثال الجمال فيتخذ من الليدي روانا زوجة ثانية له ويقيم معها في دير خرب تتعلق الطحالب الخضراء على جدرانه في منطقة نائية.. وتراود

ليجيا عقل الراوي إلى حد يدفعه إلى كراهية زوجته الثانية، وتصاب روانا بمرض ثم تموت بفعل سم قدم إليها من يد شبحية... يتوالى الرعب حيث تتقمّص جثتها شخصية مرعبة أخرى ثم تأتي الذروة:

"اندفعت نحو الجثة . لأرى بوضوح . ورماً فوق الشفتين

لحظة ثم انفرجتا عن خيط لألاء من الأسنان اللؤلؤية

ثمة بعض الوهج فوق الجبهة وفوق الخد والعنق

عم الهيكل كله دفء مرئي... بل كان هناك بعض نبض في القلب

لقد عادت الحياة إلى السيدة

يقول الكاتب ديفيد سنكلر: لولم يكتب أدغار آلان بو أي شيء آخر غير هذه الحكاية لكان ذلك كافياً أن يضمن الخلود لاسمه..

كان بو مقتنعاً تمام الاقتناع بعدم قدرة أي شيء على إيقافه عند حده.. فحين بدت الأمور في صالحه اندفع بحماس طفولي وإذا ما انهالت عليه المصائب وما أكثرها فهو يعتقد أن العالم قد شارف على نهايته.. غير أن زواجه من فرجينيا كليم إحدا قريباته وهي دون الرابعة عشرة من عمره فلا تتوفر أية معلومات عن علاقته بها وإن يكن هذا الأمر قد خضع للعديد من الأقاويل والإشاعات ولا توجد في كتابات بو المنشورة أية إضاءة لذلك الجانب الغامض من حياته. ففي قصته "الينورا" التي تكاد تطابق في تفاصيلها تفاصيل علاقة إدغار بفرجينيا.. يقول الراوي: "إنني أنحدر من جنس تميز بقوة الخيال وعنف العاطفة" ثم يتحدث بعد ذلك عن رب الحب "إيروس" الذي أضرم في أعماقنا نيران أرواح أسلافنا بحيث تدفقت كل تلك العواطف التي تميز بها جنسنا البشري لقرون طويلة.

والنظرة المعاصرة لبو ربما ترى فيه كاتباً عمد إلى ترجمة مشاعره الجنسية شعراً في عصر لم يجرؤ فيه أحد على الكتابة عن الحب الجسدي... كما يمكن القول أنه طالما أن القصة تدور حول فرجينيا فمن المرجح أن مشاعر بو تجاهها كانت على ذلك النحو..

لكن هاجس الموت والفناء ما يزال ملازماً له أنى اتجه.. فها هي زوجته تصارع نفس المرض الذي قتل أمه وحبيبته الأولى.. لقد عاش مسكوناً بفكرة الموت ومات عبر غيبوبة عميقة بعد أن أصبح فريسة أزمة حادة.. ففي التاسع من تشرين الأول عام 1849 أي بعد يوم من تشييع أدغار آلان بو دشن غرزوولد هجومه للنيل من سمعته: "مات أدغار آلان بو" مات في بليتمور أمس الأول... سوف يفاجأ الكثيرون بهذا الخبر، غير أن الذين سوف يحزنون عليه قليلون".

لقد عرف أدغار بشخصه أو بصيته وكان له قراء في إنجلترا وفي العديد من دول القارة الأوربية غير أنه كان قليل الأصدقاء إن لم نقل عديمهم ولعل الأسف عليه ينبع بشكل رئيس من أن الفن الأدبي قد خسر بموته أحد ألمع نجوم الأدب وإن لم يكن أكثرها غرابة في الأطوار...".

لقد كان من سوء طالع بو أن يولد في أمريكا المهووسة بالديمقراطية والنمو الاقتصادي، اللامبالية في ذلك الحين بما اعتبرته مظاهر حضارية هامشية كالثقافة والفنون... وربما يكون برناردشو قد بالغ بعض الشيء حين قال في عام 1909 بأن أدغار آلان بو ووايتمان هما الرجلان الوحيدان اللذان ولدا منذ إعلان الاستقلال..

المصادر:

1. موسوعة المصطلح النقدي. ت: د. عبد الواحد لؤلؤة. حجاوي.

2 . "ادغار آلان بو" تأليف: ديفيد سنكليز. ت: سلافة

هواجس

214

الحضارات الأولى
2350 . 3000 قبل الميلاد

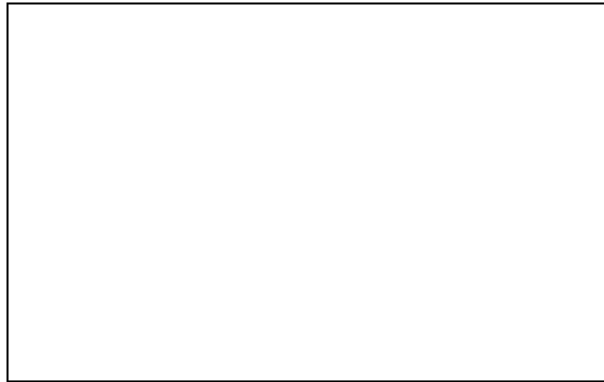
ترجمة علي باشا

حوالى العام 3200 قبل الميلاد، اجتاز تاريخ العالم مرحلة حاسمة في الوديان الغرينية الكبيرة الكائنة في الشرق الأدنى: النيل في مصر، دجلة والفرات في العراق (بلاد الرافدين).

وبالفعل، فعلى طمي هاه الهلال الخصيب، إنما ولدت الحضارات الأولى المدنية، وتكونت الممالك والإمبراطوريات وبنيت مدن متميزة، تلفت الأنظار باتساعها، ومخططاتها وهندسة عمارتها. ونشأ، على الخصوص، نظام من الإشارات خُصّص في بداية الأمر لحساب وتسجيل المبادلات التجارية التي أخذت تتكاثر وتزداد أهميتها، ثم للتعبير عن عواطف ومشاعر الإنسان وأفكاره وتدوينها. وهكذا ولدت الكتابة، ومعها ولد التاريخ.

وأول ما ظهرت، في بداية الأمر، في بلاد الرافدين (ما بين النهرين): "MÉSOPOTAMIE"، وفي مصر، فسمحت للمرة الأولى بتسمية بين البشر وتأريخ وتدوين الأحداث التي تكوّن اللحمة التي سيسجل فيها الزمن التاريخي.

وبين "المدن ـ الدويلات" في بلاد الرافدين، ومملكة مصر التي وحّدها حوالي سنة 3200 قبل المسيح، ا لملك "مينيس" (MÉNÉS)، ومجمل مناطق الشرق الأدنى، وحتى وادي "الهندوس" البعيد، نشأت وتطورت آنذاك تيارات من المبادلات التجارية، وتحركات سكانية، بدأت وغذت هذه الحركة الدائمة التي لم تتوقف، والتي رافقت تاريخ العالم منذ تلك الأزمنة الموغلة في القدم.



"ميزوبوتاميا" بلاد الرافدين أو ما بين النهرين "MÉSOPOTAMIE"

في أواخر الألف الرابع، حصلت في بلاد الرافدين أحداث هامة بالنسبة لتاريخ العالم: تطوّر الزراعة المرويّة، بناء وتنظيم بعض المدن، وعلى الخصوص ولادة الكتابة.

وهذه البلاد، الواقعة في وسط الشرق الأوسط، وعلى بعد يزيد عن 900 كم إلى الشرق من البحر الأبيض المتوسط، في سهل فسيح ورتيب، تلهبه بحرارتها رياح الصحراء، تبدو محكومة بألاّ تكون سوى صحراء أبدية. ومع ذلك فعلى هذا المسرح الموحش وغير المواتي، إنما نمت وتطورت الزراعة والتجارة والطب وعلم الفلك، الأدب والموسيقا، النظام الحكومي والديانة. وسكان بلاد الرافدين الأقدمون، هم بالتأكيد، وعلى خط مباشر، أقدم أهلنا وذوينا.

بين دجلة والفرات

بلاد الرافدين "ميزوبوتاميا" المحصورة بين جبال القوفاز، والخليج العربي، الهضاب الإيرانية والصحراء العربية السورية ليست سوى وادٍ واسع وفسيح، يرويه دجلة والفرات والذي أطلق عليه الجغرافي اليوناني "بوكيت" في القرن الثاني قبل المسيح بحق اسم: "بلاد ما بين النهرين". وهذان النهران المحمّلان بالطمي، الذي يملأ مجرى كل منهما على الدوام، ويجريان فوق السهل الفسيح بين لسانين من الغرين والطمي.

وإذا كان هذا الوادي خصيباً بصورة خارقة للعادة، فإن جهد بني البشر وحده هو الذي يستطيع أن يثبت قيمة هذه الخصوبة وأن يستغلها. فالفيضانات، بالحقيقة غير منتظمة أبداً وتحصل في الربيع. وطيلة أيام السنة، يظل جريان المياه صعباً في المنطقة الدنيا من بلاد

الرافدين. لذلك كان لا بد من وضع نظام للري، وحفر شبكة واسعة من الأقنية، لجر مياه النهرين إلى الحقول في فصلي الصيف والخريف، ولتصريف فائض ا لمياه أثناء فيضان الربيع، نحو سدود وخزانات خاصة، لأنّ ذلك الفيضان يُخشى منه أن يغرق المزروعات التي لم تكد تنب فوق الأرض، وفي كل الفصول، لتحاشي تجمع المياه وبقائها راكدة، حيث تتوضع أملاحها عند ذلك في الأرض. وهذا العمل الشاق، الذي يجب إعادته وملاحقته على الدوام، يتيح مع ذلك الحصول على موسمين في السنة، على الأقل، وبمردود عالي النسبة تماماً.

ويتيح فائض الحبوب والتمور والزيت، عند ذلك، شراء وجلب الحجارة الصلبة والأخشاب والمعادن، من الجبال ومن "ميزوبوتاميا" العليا، لأنّ هذه المواد غير متوفرة في تلك السهول الفسيحة والمرزغية.

سكان ما بين النهرين الأقدمون

نكاد لا نعرف شيئاً عن سكان ما بين النهرين الأقدمين. والحفريات والتحريات التي أجريت في مختلف المدن والمناطق تثبت فقط أنّ المنطقة قد سكنت بالتدريج وبالتوالي حسب جفافها. الكهوف الجبلية في الشمال، أولاً: "شانيدار"، بين 50000 و10000، قبل الميلاد، ثم "زاوي شامي"، حوالى الـ 8000، وحتى القرى في وسط الوادي بالتدريج من الشمال إلى الجنوب: "هسّونا" حوالي الـ 6000، وإلى الجنوب "سامرّاء"، حوالي الـ 5500، وأخيراً بالقرب من الخليج العربي "عبيد" حوالى الـ 5000.

وحوالى العام 3500 قبل الميلاد. إنما حدثت، مع ذلك، التغيرات الأكثر أهمية، وسبب ذلك كان وصول جماعات بشرية جديدة: الساميون والسومريون. الساميون وصلوا قادمين من الشمال ـ الغربي واستقروا في الوادي وشغلوه من الشمال وحتى الأماكن القريبة من بغداد الحالية، وبالاصطلاح أطلق عليهم اسم: "الأكاديين" المأخوذ من اسم الجزء الجنوبي من "ميزوبوتاميا" السفلى: "أكاد".

والطريق الذي سار عليه السومريون ليشغلوا جنوب البلاد، بالمقابل غير معروف تماماً، فربما أنهم قدموا من آسيا الوسطى، من القوفاز وأرمينيا ونزلوا عبر بلاد الرافدين، بمحاذاة الفرات ودجلة، حيث عُثر في "آشور" مثلاً، على آثار من ثقافتهم الأولى، وربما، كما تروي بعض الأساطير، أنهم وصلوا عن طريق البحر، من مصر، أو من بلاد أخرى، وأسطورة "السبعة حكماء" التي دونت حوالى العام 300 قبل المسيح، من قبل "بيروز" الكاهن البابلي، يصف بالفعل وصول سبعة أشخاص قادمين من مياه الخليج العربي، وعلموا السكان "الثقافة، الكتابة، العلوم، والتقنيات المختلفة، إشادة المدن وبناء

المعابد [....] زراعة الحبوب وجني الفواكه والثمار [....] وإجمالاً كل ما يشكل الحياة المتحضرة".

وأعمال التنقيب أثبتت أنّ أفراد هذا الشعب ذوو قامات قصيرة ومربوعة، شعرهم أسود، أنفهم أقنى، جبينهم مائل قليلاً وعيونهم مائلة أيضاً كعيون المغول يرتدون ملابس من الصوف الرقيق والناعم، والنساء يرددن ثوبهن على الكتف الأيسر، والرجال يلفّونه حول الزنار، تاركين بذلك الجذع عارياً. والنصوص الأدبية والدينية التي ألّفوها مكتوبة بلغة تقارب إحدى اللغات التي كان يتكلم بها السكان في المناطق القريبة من بحر "قزوين"، وهي معزولة تماماً عن الشرق الأدنى.

التنافس والخصومات بين "المدن الدويلات"

إنّ اللوحات الأولى المكتوبة، حوالى سنة 3200 قبل المسيح هي التي أتاحت لنا أن نعرف بشكل أفضل أولئك الناس من سكان "ميزوبوتاميا الدنيا" واكتشاف بلاد انقسمت إلى ما يقرب من ثلاثين "مدينة دويلة" يديرها ولاة، نواب (ENSI) لآلهة المدينة، وهم سادة حقيقيون يتحكمون بالسكان وبممتلكاتهم.و عليهم، مع ذلك أن يتعاونوا مع أكليروس يدير ممتلكات الآلهة، الهامة. وقد حصل في "لاغاش" أن عُزل وريث أحد النواب من السلطة، من قبل أحد الكهنة. وهؤلاء الأمراء يعيشون في قصورهم الريفية الصغيرة المبنية من الآجر ومغطاة بالقصب والواقعة بالقرب من المعابد المنتصبة على المرتفعات التي تقيها من الفيضانات التي يخشى حدوثها، ويؤمّنون معيشتهم من الأتاوات والضرائب التي يؤديها لهم الأهالي.

وهم يطمحون، على الدوام، إلى فرض سلطتهم على المدن المجاورة لهم، إن لم يكن على جميع مدن بلاد ما بين النهرين.وعندما ينتصرون، فهم يستبقون الولاة المحليين في مناصبهم، ويكتفون بالحصول على لقب "ملك" المهيب والساحر. ولذلك يمكن أن نفهم أن الحرب، بالنسبة لهم، هي عبارة عن موضوع فني للاصطفاء والتفضيل. فالحاكم وكبار أعوانه الذين يركبون في عربات ذات أربعة دواليب، تجرها حمر وحشية، يتقدمون الجيش الكثيف المسلحة أفراده بالرماح القصيرة، وينقضّون على الجيش المعادي، فإذا تراجع وتخلّى عن بعض الأراضي فإنهم يلاحقونه، ويتسلقون الأسوار وهم يطاردونه وينهبون المدينة المعادية، دون أن يعفّوا عن المعابد والأماكن المقدسة. ونصب العقبان الشهير الذي يخلّد انتصار "اياناتوم" (EANATOUNM) حاكم "لاغاش" (LAGASH) على مدينة "أومّا" (OUMMA) يعطينا فكرة عن قسوة وضراوة تلك المجابهات.

والقائمة الملكية، وهي إحدى أقدم الكتابات تتضمن أسماء مختلف الملوك: "صاحب الجلالة" "اينمي براجيسي" "عاهل" "كيش"، "ميسكالمدوغ" عاهل "أور" في حوالى سنة 2550 "أوبرنانشي" عاهل "لاغاش" في حوالى سنة 2500 "جلقاميش" بـ ملك "أوروك" الأسطوري.

وكانت مهمة هؤلاء الملوك والأمراء هي تأمين تقدم وازدهار مدنهم. ذلك لأنّ بلاد ما بين النهرين كانت تحصل على ثروات هائلة من

زراعتها ومن الحرف اليدوية التي كان يمارسها سكانها. وكان النشاط التجاري على أشده. وللنزول عبر النهرين، مع حمولتهم من الأخشاب والحجارة، كان التجار القادمون من الشمال، يربطون سوية ألواحاً خشبية ليصنفوا منها أطوافاً (عوامات) ويحسّنون عومها بواسطة بعض جلود الحيوانات التي كانوا ينفخونها بالهواء. وكان تجار آخرون يسيّرون قوافل من الحمير عبر سوريا إلى شاطئ البحر الأبيض المتوسط، وباتجاه الشرق، حتى أراضي ومناطق قبائل "ÉLAMITE" مروراً بمضائق وممرات جبال "زغروس".

وكان تجار غيرهم يبحرون في الخليج العربي على قوارب شراعية صغيرة، يجتازون البحر العربي، ويندفعون جنوباً حتى عمان. والبعض منهم كانوا يواصلون سيرهم حتى وادي الهندوس.

وهؤلاء التجار ما كانوا يجلبون المواد الأولية غير الموجودة في بلاد ما بين النهرين وحسب: مواد البناء، الذهب، الحجارة الصلبة، النصف ثمينة، بل كانوا يجلبون أيضاً الأشياء الثمينة وذات القيمة الأثرية الكبيرة التي يُعثر عليها في القبور الملكية في "أور" (OUR) والتي تبرهن على ميل أهل ذلك العصر إلى الحلى والمجوهرات، وتماثيل الحيوانات، واللوحات المزخرفة، وقطع الأثاث المرقّشة.

المعابد ومدافن العظماء في بلاد ما بين النهرين

أنّ الرقم واللويحات المكتوبة تثبت لنا أيضاً الأهمية الأساسية للديانة فكل مدينة تعترف كسيد وحامٍ لها، إحدى الآلهة العظيمة التي خصها بها القدر، كما يؤكد الكهنة، يوم ولادة العالم. وهذه الآلهة الشبيهة بالبشر، تأكل، تشرب، تحب وتتزوج وتتخاصم كما يفعل بنو البشر، ولكنها تتميز عنهم بالذكاء، وبالخلود في الحياة.

وكل منها مكلف بمهمة تتعلق بسير وإدارة العالم: فأوتوشا ماش: "الآله الشمس" "نانّاسان" هلال القمر، "دوموزي" آلهة العالم النباتي والرياح، "ايشكور آداد" آلهة العواصف، الأنهار والبحار، النار والحرب، "واينانّا" عشتار المستقبل، وكوكب "فينوس".

وبواسطة الكهنة والكاهنات إنما تتواصل هذه الآلهة مع بني البشر وتبلغهم رغباتها، وعلى هؤلاء أن يبنوا لها المعابد الفخمة، وأن يقدموا لها الملابس الثمينة والمجوهرات، وأن يعزفوا لها الموسيقا وينشدوا لها الأناشيد، وأن يهيؤوا لها وجبات طعام دسمة ووفيرة، كل يوم.

وهي لا تفرض عليهم أي ضغط أو إكراه معنوي أو أخلاقي، ولكن أيّ تقصير أو إخلال بواجبات الاحترام، أو بتنفيذ الطقوس يمكن أن

يؤدي عند ذلك إلى حدوث الكوارث: طوفان،جفاف وقحط، أو غارات وغزوات تقوم بها القبائل التي تنزل من الجبال. ولأن مثل هذه الكوارث، كثيراً ما كانت تحصل. فكان الخوف يُحدث بين السكان حالة من القلق الدائم، يستغلها الكهنة والمعابد، على نطاق واسع. وكانت الهبات والضحايا الوفيرة التي تقدم لأهراء ولمستودعات المعابد، هي الوسائل الوحيدة، بالفعل، للحماية من غضب الآلهة وتحاشي إغاظتها، وتعدّد الرقم واللويحات المكتوبة، الأشياء والمواد التي تفضلها الآلهة: الثيران، الماعز، الخراف، طيور الحمام، الدجاج، البط، الأسماك، البلح، التين، الخيار والبسكويت.. وتستطيع أيضاً الصلوات، والتعاويذ وعبارات الاستجابة أن تساعد على استبعاد وتحويل الضرر الذي يسببه عملاء ومندوبو الآلهة ؟؟ الفوطبيعيون والذين تفوق قدرتهم قدرة البشر.

والمعبد هو بالتأكيد، المبنى الأكثر روعة وعظمة في المدينة. وبالأصل، وغير البدايات، كان اتساعه وقياساته متواضعة، ومكوناً من بناء واحد مستطيل الشكل يتضمن قاعة وحيدة، مبنية كبقية البيوت من لبنات الطين المشوي. وبصورة عامة، غالباً ما يكون المعبد مبنياً على رابية تجعله يبدو مرتفعاً وأعلى من البيوت القريبة منه، ثم بعد تطور وغنى المدن، أصبح أكثر اتساعاً وارتفاعاً، منطلقاً ومتجهاً نحو السماء على شكل هرم متعدد الطبقات، أطلق عليه اسم "زيغّورات": (ZIGGOURAT) ومع توسعٍ المعابد وكبرها: كانت تتسع وتكبر أيضاً مناطق نفوذها. وكانت تُلحق بها أراضٍ وملكيات واسعة، يستثمر قسماً منها الكهنة. وحاصلاتها يتغذى بها، ويعيش منه الكهنة أنفسهم، وأحياناً بعض الفقراء والمعدمين أيضاً كالأرامل والأيتام.

ومع مرور الزمن أيضاً، بُني، مدفن واحد مشترك للجميع، بالقرب من المعابد المكرّسة للآلهة. "أنليل" (ENLIL) وسيد الرياح، والآله سيد الكون، ووالده "أن" (AN)، الذي لم يعد يمارس السلطة، ولكنه يحتفظ بهيبة السلطة وشهرتها. و"أنكي" (ENKI) آله الذكاء الخارق والمتفوق. وهؤلاء الآلهة يكوّنون الثلاثي الأسمى. ومنذ العام 2500، قبل عصرنا هذا، كان مقر هذه الديانة، بل طقوس هذه العبادة المشتركة ومركزها الرئيسي، المعبد الكبير المركزي الكائن في "ايكور" (EKOUR)، أمّا "معبد الجبل" الواقع في "نيببور" (NIPPOUR)، فيسود فيه "أنليل" (ENLIL) محاطاً بالعديد من الآلهة.

وهذا التنظيم للعالم، الذي سيُتابع ويُطوّر على مدى تاريخ البلاد، سوف يوحي بالكثير وعلى نطاقواسع إلى السكان المجاورين لبلاد ما بين

النهرين ومن بعدهم إلى حضارتنا الخاصة أيضاً.
ومن المؤكد أنه بين دجلة والفرات وضعت هوياتنا. وأقدم وثائقنا وأوراقنا العائلية.

لا تعرف ماذا تريد!

إدوارد روشتاين ترجمة: سارة القضاة

ماذا أرادت إيان راند؟ اليوم وبعد مرور مئة عام على مولدها، تنشغل الصحف بالكتابة عن حياتها، وفي الوقت الذي لا يتوفر فيه إلا القليل عن حياتها الخاصة، ويبقى فيه تأثيرها الشعبي غير مفصوح عنه بعد، يظل من الأسهل محاولة فهم ماذا لم ترد راند بدلاً من معرفة ما تريد.

فازدراؤها لم يكن ليخطئ محله في البيانين الروائيين اللذين أصدرتهما: "المصدر" في العام 1943، والذي يتحدث عن مهندس معماري ذكي يقف بكل فخر ضد الأذواق المنظمة والمساواة العاطفية، ورواية "الأطلس هز كتفيه" في العام 1957 والتي تتحدث عن صناعي عبقري يقف ضد الحكومة البيروقراطية، والأنشطة الاجتماعية الوسطية.

واليوم بعد مرور عشرين عاماً على وفاتها نجد قراء ينظرون إليها من وجهتي نظر مختلفتين، فمنهم من ينظر إليها كفيلسوفة بارعة وحذقة، ومنهم من ينظر إليها كروائية مدعية.

وحين ناقشت راند وأفصحت عن آرائها المناهضة للجماعات المنظمة، فإن فلسفتها الساخرة تلك كانت مبنية على أسس استخدمتها من تجربتها الخاصة، فهي المولودة في روسيا القيصرية في العام 1905، شهدت الثورات المتعاقبة في العام 1917 من شقتها في سانت بطرسبرغ، وتدبرت أمرها للهروب إلى الولايات المتحدة في العام 1926، ويمكن ملاحظة هجائها الحاد في بعض الرسومات الكاريكاتيرية التي رسمتها حول الجماعات المنظمة.

أما بالنسبة للأشخاص الطيبين فهناك قصة أخرى: فهل تعد شخصيات "المصدر" رورك و"الأطلس" غالت أبطالاً منطقيين، ويبدون في الظاهر معقولين بتصريحاتهم التقليدية البلهاء،

وتقديرهم العالي لأنفسهم؟ وهل آمنت راند صراحة بان العالم يجب أن يدار من قبل شخوص مثل تلك، في الوقت الذي يحيد عامة الناس بتواضع؟

دون شك هذه الأسئلة ليست نظرية لا داعي لها، فخمسين مليون نسخة من كتبها تمّ بيعها حتى الآن، وما زالت روايتا "المصدر" و"الأطلس هز كتفيه" تبيعان من 130 ألف إلى 150 ألف نسخة سنوياً، حتى أنه في العام 1999 وضعت صورة راند على طابع بريدي أميركي، ذلك أنها بتبريراتها الأخلاقية للرأسمالية شكلت الذائقة الفكرية للشاب الآن غرينسبان والذي يترأس حالياً صندوق الادخار الفيدرالي، حيث أنها أطلقت مقولة "إنه مباح أن تعلن عن رغبتك في فعل شيء ما وأن تتحرك تجاه إنجاز ما يتطلبه هذا العمل، لكن السؤال الذي يبقى دون إجابة: "ماذا أرادت حقاً؟".

دون شك، إنها لا تريد ما يحصل في عالمنا اليوم، فحتى اليوم ما تزال النقاشات تدور حول التجارة الحرة، وما تزال الحركات واللوبيات تتجمع، وتفرض نفسها بقوة، إضافة إلى المواجهات بين أصحاب نظرية الاعتماد على النفس، وأصحاب نظرية التضحية بالنفس.

وهذه الروايات والفن الموصوف فيها هو في الحقيقة بعيد كل البعد عن الفكر الثوري، فهي تنسحب على شاكلة الأساطير الرومانسية من أواسط القرن التاسع عشر حتى أواسط القرن العشرين. هذا هو فن راند اليتوبي: الرومانتيكية الجديدة المبرمجة، فراند لم تكن تنظر إلى الأمام، بل الخلف، وبهذا تشترك مع الواقعية الاشتراكية، وبالطبع فإن الأسلوب الرومانسي يتناسب بصورة كبيرة مع ثيمة راند، ففي أواسط القرن التاسع عشر غالباً ما كانت الرومانسية تحتفل بروح الإنسان، مقولبة الصراعات بين الأفراد المكافحين، والعالم المحيط بهم بقالب دراماتيكي، إلا أن هذه الأعمال كانت ثورية، لأنها تتحدى الآثار المتروكة من العالم الأرستقراطي، فكلماتهم عن النصر قادت إلى العصر الديمقراطي، أما راند فقد أرادت ترميم عصر ما قبل الديمقراطية وإعادته.

لقد كانت راند ممزقة، وروايتها وأفكارها تعكس انعدام التكافؤ لديها، فالديمقراطية بالنسبة لراند توشك أن تكون مماثلة للسوفيتية: ثقافة سيطرة الجماعات المنظمة بمبادئ من المساواة المفترضة.

راند لم تستطع أبداً أن توفق بصورة مقنعة بين إنجازاتها النخبوية، وبين الحضارة الديمقراطية، ولهذا كثيراً ما كانت تظهر وكأنها مناهضة للديمقراطية، لقد أرادت الأبطال الذين يستطيعون اتخاذ موقف ملتبس في هذه القضية، ويستطيعون الفصل في هذا الشأن، كما أرادت أن تبدع شخوصاً قادرة على استغلال إنجازاتهم النخبوية في ظل الحضارة الديمقراطية، فقد كانت راند تقول: "هذا هو الدافع والهدف لكتاباتي: "إبراز الرجل المثالي".

ولعل راند مؤمنة بأن الديمقراطية لا أمل مرجواً منها، وأرادت أن تدار الحكومات من قبل رجال مثل هؤلاء، لكنها لم تهتم أبداً بالعمل على تحقيق هذه الأفكار، أو لربما في النهاية لم تعرف راند نفسها ماذا تريد، وعلى أي تقدير، فإن فشلها في التوفيق بين الحضارة الديمقراطية والإنجازات

النخبوية لم يكن ملكاً لها وحدها: فهذا هو السبب الذي يدفع القراء للوقوف إلى جانبها حتى اليوم والإيمان بأفكارها.

222

مع الشاعر عبد القادر الحصني

غريب ومستوحش

حوار: حسني هلال

❖ *حداثة النص تعني الجدّة في لغته وخياله ورؤياه.*

❖ *التصوّف هو معانقة الوجود بأعمق تجليّاته... الخمر أحد مستلزمات الوجد... والحزن صديق حميم.*

❖ *ميخائيل عيد مثقف حقيقي.. هالا محمد مرهفة في تسجيل اللحظة الشعرية..*

العدد 431 / 2007 222

ونجاح إبراهيم لم أقرأها بالقدر الكافي...
***

أديب، داخل أيقونة الأدب وخارج شللية الأدباء... يفهم ذاته بكل حواسه، ويتفهّم الآخرين بكل معطياتهم... على اتصال بالتراث وانسجام مع الحداثة...

لديه من الكبرياء ما يعصمه عن الوضاعة، ومن التواضع ما يقيه شر التكبّر...

حمصيّ، فيه شيء من بوهيميةً عبد السلام بن رغبان، شيء من وجودية عبد الباسط الصوفي... وشيء من غربة عبد السلام عيون السود.

شاعرٌ، له في الوجود فلسفته التي تُجيز له دخول الصوفية من بوابة الجسد، وتمثُّل الجسدية بشغاف الروح...

لعبد القادر الحصني، في المجتمع، والأدب، والشِعر، حضوره الذي أسّس له بثقةٍ وصدقٍ وأناة. فكان مدعاة فخر له ولنا... وسبباً ومداراً لحوار:

❑ هل لك أن توجز لنا بالكلمات، توصيفاً لعبد القادر الحصني ذي العشر سنوات وبيئته آنذاك؟

❑❑ عبد القادر الحصني في تلك السن، طفل في أسرة تحب الثقافة على وجه العموم والشِعر على وجه الخصوص. في بيئة تقليدية يكسر تقليديتها نزعة صوفية تسود أسرته، وهي صوفية معنية بالجمال والأذواق والفن والفلسفة.

كل من في بيته يكتبون الشعر، الجَد... الأب... الأم... الأعمام (عمي الشاعر المعروف عبد الرحيم الحصني)، وكانت لهم مأثرة، أنهم لا يفرقون بشكل واضح بين الشاعر وبين مَن يكتب الشعر. فبالنسبة إليهم، ليس كل من يكتب الشِعر شاعراً.

في هذه السن كنت أحفظ عن ظهر قلب كمّاً كبيراً من الشِعر العربي من مختلف عصوره. وذلك بتشجيع من الأسرة. وكنت أميل إلى العزلة وأحبّ الطبيعة حباً كبيراً.

في تلك السن أيضاً، الأسرة كلّها مع العمّات والأعمام كانوا معنيين بتثقيفي بثقافة الشِعر. أمّا جوهر الشِعر فكان عند جَدّي بوصفه شيخاً صوفياً، وعند والدتي بوصفها امرأة مرهفة ومفرطة في حساسيتها ومؤمنة بالحياة أكثر من إيمانها بالكتب. وكان في تلك السن أشخاص مميزون جداً بنفسياتهم وأذواقهم، هم من أصدقاء جدّي.

فكان لحواراتهم العرفانية مؤثرات تحفّزني على تأمّل الحياة والكون على نحو مختلف. وما يحزّ في نفسي أن طفولتي كان ينقصها اللعب.

❑ هل تعتبر ذلك سلبياً كان أم إيجابياً؟

❑❑ أعتبر عدم انخراطي في حياة الأطفال وما فيها من لعب نقصاً. لكن ما العمل؟ الظروف هي التي حرمتني من هذا الجانب، لذا كنت دائماً وطوال حياتي أشعر بأنني أكبر سنّاً ممّا أنا عليه. الأمر الذي جعلني أتشبّث بطفولتي وما كان فيها. ربما لأعوّض ما فات.

❑ هل هناك مَن أصبحوا مبدعين أو شعراء من زملاء طفولتك؟

❑❑ لم يكن لي في طفولتي، زملاء معنيين

بالشعر. أو بالأحرى، لم يكن لي خُلْطة مع الأطفال. وفي مرحلة المراهقة اختلطّت مع عدد من الأصدقاء الذين يحاولون الشِعر، لكن ما كنت أستشعره في ذلك الوقت من بون شاسع بين ما أنجزته على صعيد ثقافتي الشعرية وبين ما لديهم. كان يحول بيني وبين متابعة ما لديهم.

❑ كيف كانت حكاية انخطافك بالشِعر، وله؟

❑❑ بدأ انجذابي إلى الشِعر، انجذاباً تقليدياً، بحكم ما تكوّن لديّ من محفوظات شعرية. وكتبت في تلك البداية عدداً من النصوص التي أعتبرها تدريبات على الشِعر، لذلك لم أُدرجها في مجموعاتي الشعرية.

المرحلة الثانية من هذه المسيرة كانت حين تعرّفت إلى الشعراء الرومانسيين، لاسيما عبد الباسط الصوفي وعبد السلام عيون السود. وجدت في الرومانسية ما هو أقرب إلى ما لدى جدّي وأُمي من جوهر الشِعر. وتبدّى لي أنه أقرب إلى نفسي، من التقليدية ونصوصها، التي كان باقي أفراد الأسرة يحبذونها.

في المرحلة الثانوية اطّلعتُ على الشِعر الحديث، لاسيما شِعر الروّاد. فكانت الانعطافة الأكبر في تجربتي. ومجموعاتي الشعرية لم تتضمّن من أشعاري إلا أشعار ما بعد هذه الانعطافة. أمّا نصوصي التقليدية والرومانسية التي كتبتها قبل هذه المرحلة، وبعضها نُشر في الصحف، فقد بقي مخطوطاً ولم يُدرج في كتاب.

هذا الكلام يقدّم حالة تسجيلية بسيطة، أمّا الإجابة التي تتعلّق بسرّ انخطافي إلى الشِعر، فأعتقد بأنها مركوزة في نفسي منذ الطفولة. حيث كان العقل والفكر لا يقدمان لي ما يُقنع في مواجهة ما أرى في الحياة. فملتُ إلى منطق الفن الذي وجدت فيه ما هو أكثر عوناً لي على تفهّم الحياة ورؤاها المتأبيّة على الحصر والتحليل.

❑ لِمَن من الشعراء تستند ذائقتك الشعرية؟

❑❑ أعتقد أن ذائقتي الشعرية تستند إلى عدد كبير من الشعراء. فكل من قرأتُ لهم أسهموا في تكوين ذائقتي. وعلى هذا أجدني متعدّد الذائقة، وأستمتع بقراءة ألوان مختلفة من الشِعر، على الرغم من ميلي إلى الشِعر الأكثر جوّانية والأغزر وجداناً. والشعراء الكبار عوالم، فكل واحد منهم عالم برأسه.

❑ كيف تنظر إلى شاعر سبعيني، ما يزال بصحة جيدة.. لم يمت.. لم يقتله أحد... ولم ينتحر؟

❑❑ ممّا يؤسف له أن يبلغ شاعر أرذل العمر. لكنها الحياة! فَنَدْرة من الشعراء، من يستطيعون إضافة شيء إلى تجربتهم بعد هذه السن. ومؤسف أكثر أن يصرّ بعضهم على الكتابة، على الرغم من انقضاء تجربته الشعرية. فإذا لم تكن الحياة قد منحته نعمة الموت في وقت مناسب، فليمنح نفسه نعمة الصمت في الوقت المناسب.

الشِعْر بحق قاتل بكل ما للكلمة من معنى. والإخلاص له إلى درجات قصوى، لا يتيح للشاعر عمراً طويلاً، ولكن لابأس في أن نأخذ بالحسبان الجانب الحرَفي من المبدع.

فعدد كبير من الشعراء في سن متقدمة، يشتغلون بحرفيتهم. وهذا ربّما يعينهم على التخفف من وطأة الإبداع الشعري الحقيقي.

❑ ألا تشعر بالتواطؤ مع الآخر ضد ذاتك، كشاعر. عندما تجلس لأوقات طويلة في مكتبك باتحاد الكتّاب، لتصرّف أعمالاً إدارية قد لا تمتّ إلى الشِعر بصلة؟

❑❑ لا أشعر بالتواطؤ، بمقدار ما أشعر بشيء من المفارقة. فبين أية مؤسسة وبين

الإبداع، هناك شيء من التناقض، إذ الإبداع شأن ذاتي ولا ينجزه الشاعر إلا بمفرده، بينما المؤسسة شأن عام. ومع ذلك فالاتحاد هو أقرب الشؤون العامة إلى الشأن الخاص في هذا المجال. ففيه اللقاء المستمر بالمبدعين، وفيه الفرصة لتقديم ما يمكن تقديمه للزملاء على صعيد خدمة شؤونهم الإدارية.

❑ سبق وشاركت في عدّة لجان تحكيم أدبية، في مهرجانات ومسابقات. إلى أية درجة خرجت منها راضياً عن أدائك التحكيمي، وعن النتائج؟

❑❑ على وجه العموم، كانت تصدر النتائج على نحو معقول ومقبول. مع الإشارة إلى أنني بالغاً ما بلغ شأني، لا أكون إلا واحداً من أعضاء لجنة التحكيم الذين تتفاوت مقدرتهم وأذواقهم وأهواؤهم في بعض الأوقات. والنتيجة النهائية تكون محصّلة نتائج أعضاء اللجنة. على الرغم من النقاش الذي يدور بين الأعضاء قبل صدور النتائج.

ولابدّ من القول هنا: إن النتائج في أية مسابقة، تمتلك القيمة ممّا يتمتّع به أعضاء لجنة تحكيمها، من جديّة وذائقة شعرية متعدّدة، ومن قيمة أدبية كبيرة ينبغي أن يكون أعضاء اللجنة متمتّعين بها.

❑ مجموعتك الأولى (بالنار على جسد غيمة) ما تذكره عن ظروف إصدارها، وما حكاية ضياع نسختك الخاصة والوحيدة منها؟

❑❑ هذه المجموعة صدرت عام 1967م. كنتُ يومها طالباً في جامعة دمشق. وهي مجموعة شعرية لابأس بها كمجموعة أولى، وقد كانت تحمل همّاً سياسياً بالدرجة الأولى. وحين أقرؤها الآن أشعر بأن فيها ما يشبه النبوءات عمّا جرى فيما بعد.

لنتذكر معاً هذين المقبوسين:

(لماذا تواري هواجسنا
عريّها بالرؤى الغامضةْ؟
لماذا يحاصرنا الخوف
بين انطلاق الحروف وبينَ
مباغتةِ الفكرة العارضةْ؟
وحين يراود حلمُ التعرّي
الجلود التي تفضحُ الكيَّ
والنارَ.. تفضحُ
أوسمة المرحلة
لماذا يكون التعرّي
على خشب المقصلةْ؟
مريرٌ هو الصمتُ في زمن الاغترابْ!
مريرٌ هو الصوتُ يسقطُ بين السيوفِ
وبين الحرابْ!
فمنذا يغامر؟
منذا يحلّ المعادلةْ القاتلةْ؟
ويُخبر أن الحُداةَ
سترمي إلى الموت بالقافلةْ؟).

***

(بردى. دثّرني إني خائفْ
من مائك تجري أرصدة في كل بنوك العالمِ
وأنا حلقي ناشفْ
إني أسمع أشياء تتساقط في الداخلِ
إني أهوي وأنا واقفْ)

***

أمّا فقدان النسخة الأخيرة منها، فيعود لإهمال شخصي مشفوع بمحبّة الأصدقاء الذين أهديت

إليهم آخر ما لديّ من نُسخ دون التفكير بما تبقّى عندي.

على أية حال لم يكن أصدقائي أقلَّ كرماً منّي. فقد بادر غير واحد منهم إلى عرض تنازله عن نسخته وأنا سعيد الآن بأني أمتلك واحدة منها، كانت نسختك أنت.

❑ مجموعاتك الشعرية الأربع المنشورة حتى الآن. لو أردت أن تعطي كلاً منها نسبة تمثيلية للتعبير عن مشروعك الشعري. ماذا تقول؟

❑❑ هي في مجملها، مع مجموعتي الخامسة (كأني أرى) التي ستصدر قريباً، تمثّل مشروعي الشعري.

وهنا لابدّ من أن يُلحظ، أن الزمن جزء من التجربة، وأن المشروع في طور التكامل.

أمّا ما تمثّل كل مجموعة على حِدا من نسبة في إطار هذا المشروع. فأتركه للنقد الأدبي ليقول كلمته في هذا الشأن.

❑ بمَن وبمَ يذكرك شِعرك، عندما تقول:
لي شجرة جفّ فيها النسغُ، واحترقتْ
أغصانها في خريفٍ شاحب اللهبِ
ولي فؤادٌ براه الحب مذ يبستْ
أغصانها صار يهوى صحبةَ الحطبِ؟

❑❑ يذكرني هذا المقطع بالحب، بعد أن يغادره الصِبا والجمال. يذكّرني أن اللحظة الإنسانية، هي الذروة التي ينبغي أن يرتقي الحب إليها.. كما يذكّرني بأن جوهر الحب أبقى من أعراضه. ويذكرني هذان البيتان بزوجتي أيضاً.

❑ عندما تقول:
لخُطاها، تخلع خفّيها الذهبيينِ
وتمشي بالقدمينِ العاريتينِ
على هدبيَّ.. صلاةْ
لمعارجها
ومدارجها
ومباهج ما تسحبُ من أذيالِ النور
على شرفاتِ الروحِ... صلاةْ.

❑❑ يذكرني بالحبيبة، بوصفها شمساً، وبنشيد الشمس الفرعوني.

❑ وتقول:
إلى السُكْرِ أشكو ما ألاقي من الصحوِ
لأدنيَ ما أنئي، وأبسطَ ما أطوي؟

❑❑ ... يذكرني هذا البيت بشوق البرّاني إلى الجوّاني... المضمرات تبحث عن تجليّات. والخمر هنا مقترحة لتكون برهة وساطة... ولكن أية خمر؟! على أية حال يعبّر هذا البيت عن هاجس عميق في داخلي مفاده الرغبة في أن يكون داخل الإنسان هو خارجه. أو الرغبة في أن (يكون) الإنسان ذاته.

❑ كيف تفهم الفرق ما بين الكلاسيكي من الشعر، وما يُدعى بالحديث منه؟ وأين أنتَ من كليهما؟

❑❑ حداثة النص، تعني الجدّة في لغته وخياله ورؤياه. وهذا ما أُحاوله، أيّاً كان الشكل الذي يأخذه النص. وأعتقد أن في شعري، مزجاً عميقاً بين التراث في أوّلياته، والحداثة في أُخرياتها، النص الحقيقي عندي، هو القديم الجديد.

❑ تكتب الخاطرة والمقالة. أين مكانة تلك الكتابات عندك، نسبة إلى الشِعر؟

❑❑ هما في الدرجة التالية، لاشك في ذلك.

وأقول فيهما، ما أجده أقرب إلى هذين الجنسين الأدبيين، وبعض الخواطر والمقالات عندي، تخرج من مخاض شِعري.

❑ كيف تفهم شِعر شاعر سوري سبعيني، تضيق صفحة كاملة من جريدة (الأسبوع الأدبي) عن استيعاب قصيدة واحدة من قصائده الجديدة؟

❑❑ فَهْمُ مثل هذا الأمر، يتوقف على من

هو الشاعر وما هي القصيدة. إذ يمكن أن نكون أمام قصيدة رائعة، ويمكن أن نكون أمام هراء. وعلى أية حال أقول لك: إن الشِعر العظيم نادر ونادرٌ جداً، ولكن الصحف والمطابع لا تَرحم، وهي مستعدّة لهضم معظم ما يقدّم إليها.

❑ مَن مِن الأسماء السورية، يستوقفك شعرياً في المشهد الراهن؟

❑❑ أصحاب التجارب الشعرية الجادة، يستوقفونني جميعاً. وأشعر بارتياح حيث أقرأ لثائر زين الدين... محمد علاء الدين عبد المولى... محمود نقشو... ياسر الأطرش وآخرين.

❑ ماذا يعني لك الصباح؟

❑❑ برزخ، ما بين الحلم والواقع.

❑ المرأة؟

❑❑ موسيقى الوجود.

❑ التصوّف؟

❑❑ معانقة الوجود في أعمق تجلياته، في تجربة تتمتّع بدرجة عالية من الخصوصية.

❑ الخمر؟

❑❑ إنها أحد مستلزمات الوجد... وعلينا أن نقطّرها حتى تصير أثيراً.

❑ الحزن؟

❑❑ الحزن صديق حميم، أشعر بصدقه وبعمقه... والفنّ الذي يصدر عنه أكثر خلوداً من الفن الذي يصدر عن الفرح... المكابدة تقع في التراجيديا.. أمّا الملهاة فهي مَسْخَرة على نحوٍ ما.

❑ الورد؟

❑❑ جمال خالص.. نحاول أن نستحقّه.

❑ الموت؟

❑❑ هذه صورة قدومه إليّ:

(النجوم البعيدات يرمقنني في حنانٍ
يكسّر أجفانهنَّ الأسى
يقلنَ: علامَ تعنّيت هذا العناءَ
وتعلمُ أنّك أنت لنا
غداً سوف تهبطُ منّا عليكَ
فتاةٌ مكلّلةٌ بالسنا
وتخطب ودّك. ما إن توافقَ حتى تكونَ هنا بيننا).

❑ ريّا؟

❑❑هي كما في الإهداء الذي صدرت به مجموعتي الشعرية الأولى:

وجه قرويّ متوضّئ بالحزن والغيم، ونفس ممتلئة بالجمال والصلاة.. في ظلّها كتبتُ مجموعتي الشعرية الأولى وبعض قصائد المجموعة الثانية.

❑ هل لكَ من جملة بـ: ابتسام شاكوش؟

❑❑كاتبة قصّة حقيقيّة.

❑ بسام كوسا؟

❑❑ فنان مثقف وتجربته جديرة بالاحترام.. وتنم على أن وراءها إنساناً يتحمّل مسؤولية إنسانية.

❑ انتصار سليمان؟

❑❑ أشعارها الأولى لابأس بها كمحاولة للبحث عن نفسها الشاعرة... في ما بعد، تراكمت نصوص تشي بفقدان بوصلة ذلك البحث.

❑ إبراهيم الجرادي؟

❑❑ شاعر أقدّر في تجربته شرف محاولة الاختلاف.

❑ نجاح إبراهيم؟

❑❑ لم أقرأها بالقدر الكافي لقول شيء ما

في تجربتها.

❑ ميخائيل عيد؟

❑❑ كان مثقفاً حقيقياً.. ومتأملاً صادقاً... ومترجماً متميّزاً... وكابد ليكون إنساناً نبيلاً في واقع لم يكن يرغب في مثل هذه المكابدة.

❑ هالا محمد؟

❑❑ مرهفة في تسجيل اللحظة الشعرية، ومقتصدة باللغة. وبينها وبين الشِعر بوصفه نظماً، قطيعة واضحة.

❑ كحمصي وشاعر وزوج وعاشق. إلى أي مدى أنت عبثي ومزاجي وجاد، في الحياة والشِعر؟

❑❑ أعترف بأنني مزاجي جداً في ما يتعلق بطقوس كتابة الشِعر والحب والصلاة، وكل ما هو جوّاني. فأنا أعيش أعماقي في أنقى ما أستطيع على هذا الصعيد.

أمّا ما يتعلق بالواجب من شؤون الحياة، فأنا آخذه بجدية عالية، مراعياً مواضعات الواقع الخارجي، لكوني أعيش في مجتمع وبين أناس بيني وبينهم عقد اجتماعي.

ولا أكتمك أنني أحاول ما استطعت، المقاربة بين الحالتين. وأشعر بالمفارقة التي تجعلني غريباً ومستوحشاً. أريد أن تكون الحياة ساجمة بين ثنائياتها إلى درجة التواحد.

❑ هل قصدت بالواجب، ما تواضع عليه المجتمع، أو ما تراه أنت واجباً؟

❑❑ قصدت ما تواضع عليه المجتمع. ولو كان الأمر لي لجعلت اللعب والواجب شيئاً واحداً. وما أصعب هذا يا صديقي!

229

شاكر مصطفى أديب المؤرخين

د. عزت السيد أحمد

الدكتور شاكر مصطفى مؤرخ وأديب وباحث، لقبه النقاد والباحثون بأديب المؤرخين ومؤرخ الأدباء. ولا شك في أنه يستحق ذلك بجدارة، فهو أديب مُجيد، ومؤرخ رائد للأدب، وصاحب الجهود الجليلة في إعادة كتابة التاريخ العربي الإسلامي لتخليصه مما ألحق به وعلقٍ من شوائب ودسائس ومشوهات، محققاً في ذلك نقلة نوعية من تدوين الحوادث التاريخية إلى علم التاريخ وفلسفته، وإليه يرجع الفضل في تعريفنا بأدب أمريكا اللاتينية، بمنهج متميز وأسلوب مثير للإعجاب،

يقول الدكتور محمد الرميحي في تقديمه لكتاب الدكتور شاكر مصطفى: تاريخنا وبقايا صور: "ما أمتع أن تقرأ لشاكر مصطفى! فبعض الكتاب عندي لهم طابع تخصصي، فهذا فلسفي وذاك سياسي، وآخر اجتماعي، ورابع علمي، وغيره تاريخي، أما حين تقرأ لشاكر مصطفى فتجده كل أولئك جميعاً، ليس ذاك فقط بل وفي أسلوبه من الطلاوة ما يذكرك بالماء البارد القراح في يوم قائظ".

محطات في حياته

. مؤرخ وأديب وباحث.

. ولد بدمشق سنة 1921م

. حصل الشهادة الابتدائية عام 1931م.

. حصل الشهادة الثانوية عام 1939م.

. حصل على الإجازة في التاريخ من جامعة القاهرة عام 1945م.

. في عام 1946م عين مدرساً في ثانوية درعا، ثم انتقل إلى التدريس في ثانويات دمشق. ثم ما لبث أن سمي مديراً للمعارف في حوران، فمديراً لدار المعلمين الابتدائية في دمشق، فأمينا لجامعة دمشق حتى عام 1955م.

. في الخمسينات شارك في تأسيس دار الرواد للطباعة والنشر والتوزيع.

. شارك بتأسيس رابطة الكتاب العرب (نواة اتحاد الكتاب العرب).

. في عام 1956م سمي مستشاراً ثقافياً في السفارة السورية في القاهرة.

. في عام 1957م سمي قائماً بالأعمال في السودان.

. في عام 1958م سمي وزيراً مفوضاً في العاصمة الكولومبية بوغوتا.

. في عام 1961م سمي قنصلاً عاماً في البرازيل حتى عام 1963م.

نزار قباني

. في عام 1946م سمي مديراً عاماً للشؤون السياسية في وزارة الخارجية، فأميناً عاماً بالوكالة.

. في عام 1965م سمي وزيراً للإعلام حتى 23/2/1966م.

. في آب من عام 1966م سافر إلى الكويت، وعمل أستاذاً للتاريخ العربي الإسلامي في

جامعتها، وظل في هذا العمل نحو ربع القرن.

. في عام 1970م نال شهادة الدكتوراه في التاريخ من جامعة جنيف / سويسرا.

. بعد عودته بالدكتوراه عين عميداً لكلية الآداب في جامعة الكويت.

. انتدبته الكويت ليشغل منصب الأمين العام المساعد في جامعة الدول العربية في تونس للجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية.

. بعد انتهاء مهمته في الجامعة العربية سمي مستشاراً في الديوان الأميري في دولة الكويت.

. أشرف على مشروعات قومية كثيرة.

. مستشار تحرير مجلة الثقافة العالمية التي تصدر في الكويت.

. عضو هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة التي تصدر في الكويت.

. له أكثر من أربعين كتاباً مطبوعاً، وعشرات الأبحاث والمقالات المنشورة في الدوريات والصحف العربية.

. توفي في 31/ 3/ 1997م.

الأديب

إن شاكر مصطفى، بشهادة لفيف كبير من النقاد والأدباء والمفكرين، أديب بارع له مكانته المتميزة بين الأدباء، وله أسلوبه الخاص البليغ السلس الممتع، الموشح بالطرائف، الموشى بالظرائف، المزركش باللفتات البارعة، المنمنم بالصور الرائعة، يصفه نزار قباني . في تقديمه لكتاب بيني وبينك المطبوع عام 1955م . فيقول: "إن شاكر مصطفى . من زاويتي أنا . أول كاهن بشَّر بنثر فني من طراز لم يعرفه تراب بلادي من سنين، فأنا، الأدب عندي تعبير غير عادي عن مشاعر عادية، سترى في أدب شاكر طيباً غير عادي". ذلك أنه، كما يصفه عيسى فتوح بحق: "الأديب، الفنان، المبدع، الذي يكتب بدم القلب لا بالحبر".

عيسى فتوح

ولعل من أفضل من قرأ أدب شاكر مصطفى وعبر عنه بصدق ودقة هو الأستاذ ممدوح فاخوري الذي يقول: "فمثل هذا الطيب غير العادي . كما يصفه الشاعر القباني . لا ينبعث من زهرة واحدة، في حديقة كاتبنا، أولون واحد من الأزهار، بل من جملة أزاهير متنوعة، لكل منها عطرها الذي يميزها، ولونها الذي تختص به، وحتى لو كان من زهرة واحدة، فهو نتاج جملة من العناصر فيها، لكل منها أثره فيما اجتمع لها من عطر، وما زهاها من لون وبهاء".

ويتابع الأستاذ فاخوري محللاً أدب شاكر مصطفى فيقول: "النظرة السطحية إلى نثر الدكتور شاكر قد تحرف صاحبها عن وجه الحكم المنصف، فتصور له أن جمال أسلوبه مردود إلى أناقة لفظه ورشاقة تعبيره وحسب، أي إلى مجرد جمال لفظي، ومع أننا نرى أن أناقة اللفظ شيء آخر غير البهرج الفارغ الذي لا يحمل شيئاً ولا يعبر عن شيء، وغير السراب الذي خدع صاحبه عن حقيقة ما ورائه، بل هي مرآة صافية تشف عن ذوق رفيع وحس مرهف . فإننا نرى في الوقت نفسه أن جمال أسلوب الكاتب لا يقتصر على ما ذكر، ولو كان كذلك لما ملك صاحبه ساحة النثر وقلد مفاتيحها، ولكان شأنه شأن أساليب كثيرة مماثلة، ولم تعد قيمته قيمة الزهرة الصناعية، يروقك منها شكل ولون...".

إن الملفت للنظر في عموم نثر شاكر مصطفى الأدبي هو جمعه البارع الرائع بين جماليتي الشكل والمضمون، اللفظ والمعنى، ولا عجب لطالما أنه امتلك

ناصية اللغة امتلاك الشاعر المبدع، وأصر على ضرورة انبثاق التعبير الأدبي من شغاف القلب، معبراً تعبيراً صادقاً عن الأحاسيس التي تختلج في أعماقه، ناقلاً إياها من شكلها التجريدي الغامض، الضبابي، إلى صورتها الحسية، والواضحة الجلية، ولذلك لا يسعنا إلا القول مع عيسى فتوح: "إن الكلمات في أدب شاكر مصطفى، رسوم، والعبارات لوحات فنية... وهي موسيقى وألحان شجية حينا، مطربة حينا آخر... ولا غرابة فشاكر رسام، وإن لم يقم المعارض وينضم إلى نقابة الفنون الجميلة "ولنقف عند هذه اللوحة الساحرة التي يصور فيها العالم البرازيلي تصويراً يأخذ الألباب ويثير كامل الإعجاب. يجعلك تشعر وكأنك تحلق فعلاً في أجواء هذا العالم، ويأسرك حتى تجد خفقان قلبك شبه صدى لرنيم ألفاظ هذه الصورة وموسيقاها، يقول:

"والبرازيل عالم.. بكل ما في العالم من تنوع لا ينتهي، ومفاجأة تلجم اللسان، وجمال يورث الدوار، ودبيب وحش، وجوع، وجنون، ورعب، وأنهار كالبحار تتدفق في جلال مكين، وصخور ثلجية تثقب الغيم لتطل على الفضاء المطلق، وسهول تركض الفرسان شهوراً في جنباتها الخضراء، والأفق هو الأفق... وهنود بلون النحاس، وزنوج كالليل أو أشد سواداً، وسمر أخذوا الشمس تحت الإهاب، وأوربيون أتعبتهم زرقة العيون وشقرة الشعر، فهم غرباء كالعنز البيضاء في القطيع الأسود".

وحتى وهو يكتب التاريخ فإنه لم يستطيع إلا أن يضفي على التأريخ الرونق البديع بلغته الأدبية الأنيقة، وعباراته الرشيقة، الوارفة بوشي الحسن والجمال، الممزوجة بالأحاسيس المرهفة؛ أحاسيس الفنان الحقيقي، ثم ثقافته الموسوعية التي لم تقف عند حدود المادة التاريخية وحدها، بل تعدتها إلى ميادين الفلسفة والأدب والفن والشعر...

فيلسوف الأدب

جمع شاكر مصطفى في شخصه سمتي الأديب والعالم فقد ميز لنا بين العملين الأدبي والعلمي، وبين صفات كل من الفن والعلم، كاشفاً عن طبيعة الظواهر العلمية وآليات التعامل مع كل ضرب منها، مظهراً سمات الصور الفنية والجمالية وكيفية التعامل معها، فقال ـ في مقال له عن العلم والفن:

"العلم يقسم الوجود ليدرسه جزءاً بعد جزء، والطبيعة مجرد ظواهر منفصلة، بعضها يجمع وبعضها يراقب وثالث يدخل المختبر، وتفلت من بين أصابع العلماء الدقيقة تلك الرابطة بين الأجزاء، وتعطيها معناها، تفلت الحياة، ولا يستطيع العالم أن يعود فيرى الكون على أنه وحدة عضوية حية متماسكة ما دام قد مزقه منذ البدء. لا يستطيع أن يفهم جمال الثلج على القمم أو روعة كليوباترا، أو موسيقى فاجنر، وأنى للمنظر الثلجي بالجمال وهو ليس أكثر من بلورات من الماء فوق حجارة عارية، ومن لكليوباترة بالروعة وهي ليست أكثر من نسج وأمصال دموية متوازنة توازناً فيزيائياً كيماوياً. إن الفنان يبدأ بالنظر إلى الوجود ككل ولعله من الأصح أن نقول إنه يمنح الظاهرة العابرة دفعةً واحداً صيغة الكل ويصل إلى المعرفة بالحدس المباشر دون مناقشة للحدود أو غرق في الدقائق".

ولكن ما العلاقة بين الأدب (الفن) والحياة، والإنسان، والحرية، والطبيعة، والبيئة.. كلها أسئلة تدور في فلك فلسفة الفن والأدب، وقد أجابنا الدكتور شاكر عنها في أكثر من مكان من كتبه ومقالاته،

شاكر مصطفى

أديب المؤرخين

فالفن عنده "يرمي إلى امتداد الوجود وتوسعه، فهو نقطة انطلاق وهمسة إيحاء، وهو لهذا تمرد وحرية ولا تنتهي مهمته بانتهاء خلقه، إنه يظل ناقصاً حتى يأتيه متأمل يقوم بعملية إبداع أخرى تتعلق بها على الشكل الذي فهمه به، إلى ذاته، فالأثر في الفن نداء لحرية الآخرين، لأن الإنسانية لا تأخذ هذا الطابع إلا بالحرية التي تشرق في النفوس، فالحرية منطلق الحياة وصيغتها الممنوحة من الخالق عز وجل (عبد الكريم حبيب . ملحق الأسبوع الأدبي / 57).

ويؤكد وشاجة العلائق بين الفن أو الأدب والبيئة الطبيعية والاجتماعية، مبيناً صعوبة فهم أدب أمة ما أو مجتمع ما بعيداً عن البيئة الطبيعية والاجتماعية التي ولد فيها فيقول في مقدمة كتابه الأدب في البرازيل: "أردت أن ألقي القارئ في أجواء البرازيل الحارة، أن أنثرها أمامه، في غاباتها الوحشية، وعبر سمائها ذات الزرقة اللازوردية، وعلى آفاقها في بعدها اللانهائي، وبين ناسها الذين تختلط فيهم كل ملامح البشر وكل ألوان البشر... بدون هذه الأجواء لا تستطيع فهم البرازيل والنفاذ إلى أدب البرازيل الحار القلق. أدب البرازيل معجون بطينها وصخرها وغاباتها، ملتصق الالتصاق الرحمي بناسها وعروقها فلا سبيل إليه إلا من خلال هذا الطين والصخر والغابة والناس والعروق. هنا المدخل".

أما عن العلاقة بين الفنان وفنه، الأديب وأدبه، فإنه يرى أن الإبداع الأدبي أو الفني إفصاح عن مكنونات الذات واختلاجات أعماقها، ولكنه . ويكاد يتفرد في هذا الرأي الطريف الأصيل . يرى أن الإبداع ضرب من تحرير الذات، نوع من الانعتاق من إسار الغموض والضبابية التي تعتلج فيها الأفكار والمشاعر، يقول معبراً عن ذلك في مقال لـه (لمن نكتب؟): "إنني إنما أكتب لأنقل غير الواضح في نفسي إلى الوضوح والنور، لأزيل الغموض والضباب في أعماقي، إن الزهرة لا تتحدد أوصافها إلا بعد أن تتفتح.. أكتب وأعرف أن الكلمة التي تحررني هي في الوقت نفسه قيدي، والحروف التي تجمع شتاتي هي نفسها الصوى والحدود في سديمي، فكل كلمة أيضاً تخم، ولكن كل كلمة أيضاً نصر على العدم".

مؤرخ الأدب

في عام **1958** وضع شاكر مصطفى كتابه المهم محاضرات في القصة السورية حتى الحرب العالمية الثانية، وحينها لم يكن هناك ذلك النتاج الأدبي اللازم والكافي في هذا الجنس الأدبي الذي زعم بعض النقاد أنه كان وليداً جديداً. ولذلك كانت خطوته بمنزلة المغامرة، أو الوثبة في المجهول، لأن أياً من النقاد لم يكن ليفكر بخوض غمار مثل هذا المشروع الكبير في فن لم ينل شهادة الميلاد الرسمية، ولم يعترف به كجنس أدبي له الحق في الوجود.

والحق أن الدكتور شاكر لم يكن يفكر على هذا النحو، لأن له رأياً آخر يختلف عما ذهب إليه كثيرون، لقد أكد أن القصة والرواية ليستا وليدتين ولا دخيلتين على تراثنا وأدبنا، فلنا فننا القصصي المتميز بأسلوبه وخصائصه وسماته التي تجعله الابن الشرعي للأدب العربي، أما الفن الذي يطنب النقاد في الحديث عن حداثته وولادته الحديثة في تاريخنا العربي فهو دخيل

محمد الرميحي

فاغنر

لأنه ابن الحضارة الغربية المولود على الأرض العربية، وفي ذلك يقول: "القصة ليست جديدة في الأدب العربي، والجديد فيها اليوم، والدخيل أيضاً، هو هذا النهج الغربي في العرض والأداء، ونحن حقاً قد اقتبسناه مع السترة والبنطال، وأظن الدكتور العجيلي يوافقني على أنه ليس من الضروري أن ينطبق نهج أمة في النتاج الأدبي مع نهج أخرى، وليس عدلاً أن نقيس جاحظ القرن التاسع أو حريري القرن العاشر في الحضارة العربية بتشيخوف القرن التاسع عشر وبيرك بول القرن العشرين في حضارة الغرب".

مؤرخ المؤرخين:

لعل أكثر إنجازاته أهمية هي مشروعه الضخم المعنون بـ: التاريخ العربي والمؤرخون، الذي صدر الجزء الأول منه عام 1978م، هذا الكتاب الذي يجعلنا نسم شاكر مصطفى بأنه مؤرخ المؤرخين بحق.

تظهر أهمية هذا الكتاب في عدة سمات لعله الوحيد الذي تفرد ببعضها، فهو موسوعة تكاد تكون شاملة، أتى فيها على المؤرخين والمتحدثين في التاريخ العربي الإسلامي وعدد هائل من المؤلفات التي أناطت هذا المجال بعنايتها. وقد بين الدكتور شاكر ما دفعه إلى القيام بهذا العمل الجاد الأصيل، مبرزاً أولاً دور العرب في ولادة علم التاريخ وتطوره ونمائه. وإسهامهم الجليل فيه من خلال المؤلفات الضخمة والهائلة التي قدمها العرب على نحو لم يشهد له التاريخ مثيلاً حتى العصر الحديث، وليقدم من خلال ذلك أيضاً الدليل القطعي على أن التاريخ لم يشهد أمة تهتم بالتاريخ كما اهتمت به الأمة العربية. وليكون هذا الكتاب من ثم الدليل والمرشد المهم جداً للباحثين والمهتمين بالتاريخ العربي الإسلامي، بما سرده وعرف به من مصادر ومؤلفين.

ولم يغفل المؤلف عن الاعتراف بفضل سابقيه والحديث عن إنجازاتهم من العرب وغير العرب، وليعلن بتواضع أن كتابه ليس إلا محاولة تطمح بكثير من التواضع أن ترسم بعض الخطوط والملامح في تأريخ علم التاريخ، وأن تكون نوعاً من المصباح الهادئ لفهم المصادر التاريخية في معارجها ومسالكها.

مفهوم التاريخ

يرى كثيرون أن التاريخ هو نهر الزمن المتدفق من الأزل إلى الأبد، ولكن الدكتور شاكر يرفض هذا المفهوم، وقبل أن يقدم لنا تعريفه للتاريخ يعلق على هذا المفهوم بقوله: "إني أشك في أن الزمن هو الذي يمر بنا نحن بني البشر، وأرى بالعكس تماماً أننا نحن الذين نمر به، نحن الذين نقطع هذا الذي نسميه زمناً وتاريخاً وصيرورة، وأزلاً وأبداً".

التاريخ عند شاكر مصطفى علم وفن بآن معاً؛ علم لأنه ليس أي عمل اعتباطي، عشوائي، يسطر الأحداث كيفما اتفق، إنه علم له أصوله وقواعده ومناهجه، وهو فن لأنه يعيد بناء الماضي بطريقة نوعية متميزة، وفي ذلك يقول "أعني بكلمة تاريخ تدوين التاريخ وكتابته، أعني تلك العملية الإنسانية البحتة التي يسجل بها البشر في الصحف وعلى الآثار، ويعيدون عن طريقها تذكرهم لما يسمى بالماضي، ويعيدون بناء هذا الماضي، هذه العملية التي لا يقوم بها إلا الإنسان وحده بين

عبد السلام العجيلي

المخلوقات، ولعلها هي أساس الحضارة الأول بشكلها التراكمي، ولعلها هي ما نسميه بالتقدم الإنساني... ولذلك نستطيع القول: سمي الإنسان عاقلاً لأنه مؤرخ".

وانطلاقاً من هذا المفهوم أراد شاكر مصطفى كتابة التاريخ، بينما فهمه الآخرون على أنه يريد إعادة كتابة التاريخ، ولذلك نجده يؤكد دائماً أن تاريخنا لم يكتب بعد وإن كان قد دون، وفي ذلك يقول: "قد تكون مفردات هذا التاريخ، مواده الأولية، عناصره المكونة، موجودة قد دونت، أما التاريخ نفسه فلم يكتب ببناء تاريخي متكامل حي، أرأيت لو جمعت لك من الحديد والإسمنت والرمل والحجارة أكوماً، أتسمي ذلك بناءً؟ أتقبله ولو عشاً أو كوخاً لا قصراً؟ تلك في اعتقادي هي الصورة.. تدوين التاريخ شيء وكتابته شيء آخر".

التاريخ لا يعيد نفسه

من الأفكار المهمة التي حملها شاكر مصطفى إيمانه بأن التاريخ لا يعيد نفسه، ولذلك يعترض على الفلاسفة والمؤرخين الذين ذهبوا إلى تأييد هذه الفكرة بمختلف مدلولاتها ومعانيها الإشتقاقية والتأويلية، فيقول: "التاريخ لا يعيد نفسه أبداً، ولا يمكن أن يعيد نفسه ولو أراد. إنها تجديف على الله وعلى الحق هذه المقولة. القائلون بأن التاريخ يعيد نفسه ينكرون أول ما ينكرون قدرة البارئ المصور على خلق ما لا ينتهي من ألوان الحياة. بلد قد تكون هناك تشابهات بين فترة من التاريخ وأخرى.. ولكن ليس ثمة مطابقة ولا تماثل.. هناك دوماً عوامل جديدة في الحياة وخلق جديد... إن الأمس لا يعود أبداً لكن نظرة الإنسان الكلية وكسله الفكري هما اللذان يخيلان إليه أن ثمة إعادة وتكراراً في الكون.. ولو كانت هذه الإعادة صحيحة فمن أين جئنا وجاء هذا الجيل من الناس الذي نعايشه بهذه الحضارة القائمة"؟

الجاحظ

آثاره

أما آثاره الفكرية فيمكن الحديث عن مئات المقالات والأبحاث المنشورة في الصحف والمجلات العربية، ولكننا سنكتفي بذكر الكتب المنشورة وهي مرتبة حسب تواريخ صدورها:

1. الأدب في البرازيل ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ سلسلة عالم المعرفة ـ العدد (101) ـ الكويت ـ 1986م.
2. الأندلس في التاريخ ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1990م.
3. بين الأدب والتاريخ ـ دار طلاس ـ دمشق ـ 1996م.
4. بيني وبينك ـ دار الرواد ـ دمشق ـ 1955م (ط1). دار طلاس ـ دمشق ـ 1996م (ط2).
5. تاريخ العرب والإسلام، بالاشتراك مع بسام كرد علي وجورج حداد ـ وزارة المعارف ـ دمشق ـ 1949م.
6. التاريخ العربي والمؤرخون؛ دراسة في تطور علم التاريخ ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ 1983م.

7. تاريخنا وبقايا صور . سلسلة كتاب العربي . الكويت . 1989م.
8. التخطيط لتنمية عربية: آفاقه وحدوده (بالاشتراك) شركة كاظمة . الكويت . 1982م.
9. التعليم والثقافة كحاجات أساسية في الوطن العربي . تعليقات عادل عبد الكريم ياسين وشاكر مصطفى . دار طلاس . دمشق . 1990م.
10. الثقافة العربية والاعتماد على الذات؛ نحو تنمية عربية تعتمد على الذات؛ بالاشتراك مع الدكتور فؤاد زكريا . دار الشباب / نيقوسيا ومؤسسة الليل/ الكويت . 1988م.
11. جنوب بلاد الشام في العصر العباسي . الجامعة الأردنية . عمان . 1993م.
12. الحروب الصليبية في شمال إفريقيا وأثرها الحضاري . بالاشتراك مع ممدوح حسين . دار عمار . عمان . 1998م.
13. حضارة الطين . دار الرواد . دمشق . 1955م (ط1). دار طلاس . دمشق . 1996م (ط2).
14. الدليل في التاريخ العربي الإسلامي . مؤسسة الكويت للتقدم العلمي . الكويت . 1986م.
15. دول العالم الإسلامي ورجالها؛ الجزء الأول . دار العلم للملايين . بيروت . 1993م.
16. دولة بني العباس . وكالة المطبوعات الكويتية . الكويت . 1973م.
17. الذكرى والتاريخ: أبحاث تاريخية مهداة إلى قسم التاريخ في الجامعة الكويتية . إشراف الدكتور شاكر مصطفى . جامعة الكويت . الكويت . 1978م.
18. رجال وشياطين . دار طلاس . دمشق . 1996م.
19. سوريا ولبنان جغرافياً . بالاشتراك مع بسام كرد علي وأنور الرفاعي . مكتبة العلوم والآداب . دمشق . 1949م.
20. صلاح الدين؛ الفارس المجاهد والملك الزاهد المفترى عليه . دار القلم . دمشق . 1998م.
21. صور أندلسية من التاريخ . دار طلاس . دمشق . 1996م.
22. العالم الحديث . بالاشتراك مع أنور الرفاعي . مطبعة العلوم والآداب . دمشق . 1950م.
23. العرب في التاريخ . دار طلاس . دمشق . 1996م.
24. في التاريخ الإسلامي . دار طلاس . دمشق . 1998م.
25. في التاريخ الشامي . دار طلاس . دمشق . 1998م.
26. في التاريخ العباسي . مطبعة الجامعة السورية . دمشق . 1957م.
27. في ركاب الشيطان . دار الرواد . دمشق . 1955م (ط1). دار طلاس . دمشق . 1996م (ط2).
28. قضايا من التاريخ . دار طلاس . دمشق . 1996م.
29. محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية . جامعة الدول العربية . القاهرة . 1958م.
30. المدن في الإسلام حتى العصر العباسي . دار طلاس . دمشق . 1997م.

31. مدينة للعلم؛ آل قدامة والصالحية . دار طلاس . دمشق . 1997م.
32. المصادفة في التاريخ . دار طلاس . دمشق . 1996.
33. المظلومون في التاريخ . الدار العلمية . دمشق . 1995م.
34. معالم الحضارات؛ بحث في الحضارات القديمة والحديثة في الشرق والغرب . بالاشتراك مع أنور الرفاعي . المطبعة الهاشمية . دمشق . 1947م.
35. معنى السلام عند إسرائيل؛ ماذا تريد إسرائيل؟ جمعية المعلمين الكويتية . الكويت . 1969م.
36. المغامرون في التاريخ . دار طلاس . دمشق . 1996م.
37. المكتشفون في التاريخ . دار طلاس . دمشق . 1996م.
38. من الغزو الصليبي إلى الغزو الصهيوني وبالعكس . وزارة الثقافة . دمشق . 1987م.
39. من ذكريات الغزو الفرنجي؛ وجوه من العهد الصليبي . دار طلاس . دمشق . 1996م.
40. من معارك الجهاد في الإسلام . دار طلاس . دمشق . 1996م.
41. المنسيون في التاريخ . دار طلاس . دمشق . 1996م.
42. موسوعة العالم الإسلامي ورجالها . دار العلم للملايين . بيروت . 1993م.
43. اليتامى القادة في التاريخ . الدار العلمية . دمشق . 1995م.
44. اليتامى في التاريخ . دار طلاس . دمشق . 1997م.

مراجع للاستزادة:

1. أنور محمد: استعادة مثقف . جريدة تشرين . دمشق . السبت 27 تموز 2002م.
2. جمال عبود: حوار مع شاكر مصطفى . جريدة البعث . العدد 8390.
3. حسن الباش: شاكر مصطفى.. عملاق وموقف . جريدة تشرن . دمشق . السبت 27 تموز 2002م.
4. الدكتور عبد الله أبو هيف: فن المقلة عند شاكر مصطفى . جريدة تشرين . دمشق . السبت 27 تموز 2002م.
5. الدكتور عزت السيد أحمد: هؤلاء أساتذتي؛ من رواد الفكر المعاصر في سوريا . دار الثقافة . دمشق . 1994م.
6. عيسى فتوح: شاكر مصطفى المؤرخ الذي استهواه الأدب . جريدة تشرين . دمشق . الثلاثاء 27 أيار 2003م.
7. ملحق الأسبوع الأدبي . العدد 57.
8. ميخائيل عيد: أستاذ جيل ومنارة لأجيال . جريدة تشرين . دمشق . السبت 27 تموز 2002م.

238

عمر بهاء الدين الأميري

1916- 1992م

فواز حجو

- ولد ونشأ وأتم دراسته الثانوية "في الآداب والعلوم والفلسفة" في حلب.
- درس الأدب وفقه اللغة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة السوربون في باريس والحقوق في الجامعة السورية في دمشق.
- درس علوم الاجتماع والنفس والأخلاق والتاريخ والحضارة في حلب ودمشق. وتولى إدارة المعهد العربي الإسلامي في دمشق.
- مارس المحاماة في نقابة المحامين بحلب. وشارك في بعض مؤتمرات اتحاد المحامين العرب.
- شارك في الدفاع عن "القدس" مع جيش الإنقاذ خلال حرب فلسطين عام "1379هـ - 1948م".
- مثل سورية وزيراً وسفيراً في باكستان والسعودية، وكان سفيراً في وزارة الخارجية السورية.

وجامعات: الأزهر، والجزائر، والكويت، وصنعاء، والجامعة الأردنية في عمان، وجامعات الإمارات العربية، وعدد من الجامعات الإسلامية في باكستان، وتركيا، وإندونيسيا.

* عضو في رابطة الأدب الإسلامي "لكناو ـ الهند"، وفي أسرتي المجمع العلمي العراقي، والمجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية "مؤسسة آل البيت" في الأردن.
* شاعر منذ بواكير عمره. طبع له أكثر من ثلاثين ديواناً وكتاباً من آثاره. وترجمت بعض قصائده إلى لغات بلاد إسلامية وأجنبية. ولديه عدد كبير من الدواوين والبحوث والمذكرات المخطوطة. ويلغ عدد الدواوين المخطوطة (21) ديواناً.

* أسهم في تأسيس حركة "سورية الحرة"، وكان رئيس الجانب السياسي فيها عام "1384هـ-1953م".
* أهتم بقضايا الثقافة والسياسة والجهاد في أوطان العروبة والإسلام، واشترك في العديد من مؤتمراتها ومواسمها، واتصل بكبار علمائها ورجالاتها ومؤسساتها.
* دعي إلى المغرب عام 1386هـ أستاذاً لكرسي الإسلام والتيارات المعاصرة في دار الحديث الحسنية في الرباط "الدراسات العليا للدبلوم، والدكتوراه في جامعة القرويين "واستمر خمسة عشر عاماً. كما درس الحضارة الإسلامية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس، وعلم الاجتماع الإسلامي بجامعة قطر.
* دعي أستاذاً زائراً ومحاضراً في جامعات: الرياض، والإمام محمد بن مسعود، والملك فيصل، والملك عبد العزيز في السعودية،

* ألفت في دراسة شعره وفكره أطروحات جامعية عدة، وعرف في الأوساط الأدبية بـ "شاعر الإنسانية المؤمنة".
* يتكلم التركية، والأوردية، والفرنسية، ويلم بلغات أخرى.
* توفي سنة 1992م.

ديوان مع الله

كان أول ديوان صدر للشاعر عمر بهاء الدين الأميري في حلب في 1 ـ 5 ـ 1379هـ. 1 ـ 11 ـ 1959م عن مطبعة الأصيل، بطبعة أنيقة وورق سماوي يضعك في جو الشعر اللازوردي الجميل ويقع الديوان في طبعته الأولى في 200 صفحة من القطع الكبير ويحوي هذا الديوان الجانب الإلهي من شعر الأميري وفي مقدمته: قصيدة الديوان "مع الله" التي أخذت رقم "1" وتليها "64" قصيدة في حين تصدّرت الديوان قصيدة "شعري" التي تعطي فكرة عن ألوان شعر الأميري ومذهبه في الشعر ولذلك غلبت عليها التقريرية كما سنرى.

وجاءت قصائد الديوان مذيلة بتواريخ كتابتها. ولوحظ حرص الشاعر على إيراد القصائد حسب تسلسلها الزمني، فجاءت مرتبة تاريخياً عدا قصيدتي "شعري" و"مع الله" وذلك لتضع الأولى منذ البداية مفاتيح عالمه الشعري بين يدي القارئ، ولتكون الثانية أنموذجاً لهذا الاتجاه في الشعر الذي عرف به الشاعر.

وفي آخر الديوان معجم للألفاظ التي قد يُشكل معناها على بعض القرّاء، ووضع بجوار كل كلمة نجمة * والديوان تُوّج بمقدمة وتعريف على امتداد 12 صفحة وفي المقدمة يحكي لنا الشاعر قصة ضياع مخطوطة الديوان في شكله الأول وهي النسخة الوحيدة لديه حين كان مخطوطاً، بعد أن استعاره صديق لقريب له يُعدُّ أطروحةً عن الأدب الروحي المعاصر، مما اضطره إلى إعادة كتابته مرة ثانية، وأمضى عاماً وبعض عام وهو يجلس في "قرنايل" في لبنان ليستعيد ما كتبه من قبل، وهكذا ولد الديوان من جديد، بعد أن ذهب منه ما ذهب وفات ما فات وفي ذلك يقول: "فبعث الديوان لا في ضخامته يوم قبض، ولكن.. كعهده وهو شاب" ويشير الشاعر إلى أنه كان بحوزته عدد من المخطوطات الشعرية إلا أنه فضل أن تكون البداية "مع الله".

وهو يعترف بأن شعره ليس كله مع الله، وكان يتهيَّب ذلك ويتساءل: "فكيف أقدم نفسي للناس بهذا الإطار السامي".

ولا يفوتنا أن نعرض شيئاً مما قاله الأميري في قصيدة "شعري" عسى أن نطلع على مفهومه للشعر أو على الأقل أن نعرف كيف ينظر إلى الشعر وكيف يتعامل معه:

أيها القارئون رفقاً بشعري
إن شعري مشاعر منظومة
إنه سبحة إلى الله عبر النور
في جو قدسه معصومة
إنه أنة من الصدر حرى
وأسى من حشاشة مكلومة
إنه ثورة على كل بغي
وانتصار لأمة مظلومة
إنه وقدة الغريزة في جسمي
وفيض من نزوة مكتومة
إنه نشوة بآي جمال
في السماوات والدنى مرقومة
ولحون مرموزة من وجيب القلب
أنشدتها لغى مفهومة
لا أراعي بها هياكل لفظ
أو أصولاً مفروضة مرسومة
أيها القارئون شعري:
مرايا لسجايا صغيرة وعظيمة
هو روحي أو بعض إشراق روحي
هو نفسي مجهولة معلومة
هو سرّ الحياة لاح لحدسي
وضميري فصغته ترنيمة

من يشأ نقده فلا ضير لكن
هو قلبي فمن يرى تحطيمهْ

وهكذا نرى الشاعر بصريح العبارة يقطع الطريق على النقد والنقاد ويقرر بما لا يحتاج إلى تعليق أن شعره إذا أردت أن تنتقده حطمته وقد جاء على السجية من غير تنميق وتزويق وأظن أن هذا لا يمنع من قراءة شعره قراءة ذوقية مع مقاربته نقدياً لاستجلاء فنه الشعري.

فالشاعر عمر بهاء الدين الأميري يتصف بغزارة الإنتاج، وغالباً ما تكون الكثرة على سبيل الجودة، أو الكم على سبيل الكيف، وهذا الحكم لا ينجو منه إلا من رحم ربك من الشعراء، حتى أن أمير الشعراء أحمد شوقي إذا غربلنا شوقياته لا يبقى منها إلا القليل.

ولنبدأ بالحديث عن ديوان "مع الله" وأحب أن أنوه أولاً بألوان الشعر التي كانت سائدة آن ذاك، وخاصة في الاتجاه الديني، إذ كان الشعر الديني في معظمه إما هو أصداء لشعر الزهد الذي عرف منذ عهد أبي العتاهية، أو هو يدور في فلك المدائح النبوية كما هو الحال لدى أحمد شوقي في نهج البردة، أو هو إعادة إنتاج لما قاله أعلام الشعر الصوفي من أمثال ابن الفارض وابن عربي والحلاج والسهروردي، أو هو في أحسن حالاته كان يستلهم تعاليم الإسلام كما وردت في القرآن والأحاديث النبوية، فيقتبسها على نحو مباشر ويعيد صياغتها شعرياً.

ولا يوجد نموذج يقترب من المثال آنذاك إلا شعر محمد إقبال الذي أسس لمفهوم جديد للشعر الديني المعاصر، وأثر شعره في معظم شعراء المشرق، إذ كان هو النموذج الأكثر إقناعاً في ذلك الحين، لأنه نقل الشعر الديني نقلة بعيدة وأعاد صلته بالحياة، فكانت نقلة معاصرة نابعة من رؤية معاصرة. ويوم صدر ديوان "مع الله" في أواخر الخمسينات كانت الساحة الأدبية متعطشة إلى مثل هذا اللون من الشعر أي ذلك اللون الشعري الذي يخرج من الزوايا والتكايا والصوامع وينطلق إلى آفاق الكون والحياة والواقع، ليعيد اكتشاف الكون من جديد برؤية إيمانية، وهي رؤية يمكن أن أصفها بأنها تنظر بعينين تحققان ذلك التوازن المنشود، فعين واقعية تنظر إلى الكون وموقع الإنسان فيه، وعين أخرى تأملية تنظر إلى ما وراء هذا الكون، وترسل نظرة إلى العالم الآخر الذي هو في النهاية مآل الإنسان بعد انتقاله من هذه الحياة.

ويحوي الديوان قصائد مطولة ومقطّعات لا تتجاوز أحياناً البيتين، مثل مقطوعة "مغزى" أما القصائد المطولة فبلغت إحداها **109** أبيات مثل قصيدة "في قرنايل".

والجدير بالذكر أن عنوان الديوان مسبوق من قبل بعض الكتاب الذين أعجبتهم مثل هذه التسمية فجعلوها عنواناً لكتب أدبية وفكرية. وأذكر على سبيل المثال الأستاذ محمد إسماعيل إبراهيم الذي أصدر كتاباً أدبياً بعنوان "مع الله" وعزَّزه بقوله: "تسبيحات قلب وابتهالات محب ومشاعر تصوف في شعر منثور" وقد صدر في مصر في رمضان **1371**هـ أي قبل ديوان الأميري بثماني سنوات، والأميري يلتقي مع محمد إسماعيل إبراهيم في توجهاته الروحية، التي فيها مناجاة لله، وهي لا تخرج في النهاية عن الحب الإلهي.

والأستاذ محمد الغزالي أصدر أيضاً كتاباً بعنوان: "مع الله: دراسات في الدعوة والدعاة" وصدرت طبعته

الأولى في الخمسينات أما طبعته الثانية فصدرت في عام 1380 هـ ـ 1961م. وبعد ذلك تكررت مثل هذه التسمية في السبعينات لدى د. أحمد ذكي في كتابه "مع الله في السماء" عام 1976م ثم تلاه كتابه "مع الله في الأرض" ووردت أيضاً هذه التسمية لدى حسن أيوب في كتابه "مع الله في صفاته وأسمائه الحسنى" عام 1974م.

والجدير بالذكر أيضاً أن الديوان تداوله المنشدون الذين لم يعرفوا من قبل سوى الأناشيد الصوفية والموشحات الدينية وما يتردد في الموالد من شعر تقليدي، فوجدوا فيه شيئاً جديداً ومختلفاً عمّا كان سائداً من الأناشيد والموشحات والمدائح النبوية، ولعل المنشد محمد منذر سرميني المعروف بـ "أبو الجود" كان خير من جعل شعر الأميري على الألسن، وأحب أن أضيف أن سيرورة شعر الأميري على أفواه الناس والمنشدين، لا ينبع فقط من جدته المشار إليها، وإنما لسبب جوهري يكمن في شعر الأميري ألا وهو: فيض الغنائية فيه بالإضافة إلى عفويته وبساطته وحرارته وملامسته لخلجات النفس ومكامن الوجدان.

ومن هذين المنطلقين نجح شعر الأميري إنشاداً وغناءً وبات يشدو به المنشدون في المناسبات الدينية، وغيرها من المناسبات. ونذكر على سبيل المثال بعض القصائد التي نجحت في الإنشاد والغناء، لحناً وأداءً، مما جعلها أكثر رواجاً وانتشاراً، ولعل أهمها:

"مع الله" و"شعاع" و"في أسر الحياة" أما الأولى فيقول فيها:

مع الله في سبحات الفكرْ
مع الله في لمحات البصرْ
مع الله في رعشات الهوى
مع الله في الخلجات الأخر
مع الله والقلب في نشوة
مع الله والنفس تشكو الضجر
مع الله في سبر كنه الوجود
وروح الحياة وسر القدر
مع الله في وحي قرآنه
مع الله في آيه والسور
مع الله في الفيض من قدسه
ينير بصيرتنا والبصر
فنبصره جل من خالق
بآلائه البارعات الغرر
ونحيا به ثم نفنى به
فنحيا.. ونحيا... ونحيا الدهر

وهكذا فالقصيدة تمضي على هذه الوتيرة في تكرار تلك اللازمة "مع الله" وهي خطرات وتأملات في الكون والحياة، وقد بلغت 55 بيتاً، ولا تخلو من تكرار المعاني والأفكار.

أما القصيدة الثانية فهي مقطوعة لا تتجاوز "5 أبيات" يقول فيها:

تأملت في كنه هذا الوجود
وغصت على كشف أسراره

عمر بهاء الدين الأميري..

فجبت الوهاد وطفت النجود

وجلت بأجواء أنواره

وفكرت في نحسه والسعود

وفي خيّريه وأشراره

وإذ كاد يعرو شعوري الجمود

ويثنيه عن سبر أغواره

تلألألي من خفايا الخلود

شعاع فصحت بإكباره

وهي أيضاً قائمة على التأمل والتفكير ولكنها لا تغوص حقيقة إلى الأعماق كما ورد فيها: "وغصت على كشف أسراره" فالتأمل فيها واقعي، وليس تأملاً فلسفياً عميقاً، وهي تكتفي بلفت النظر، وتدعو إلى التفكير لكشف أسرار الحياة، وهذا حسبها.

أما القصيدة الثالثة فهي "في أسر الحياة" وفيها يقول:

رباه قد ضج الألم

والكون نام ولم أنمْ

الواقع المضني الممضّ

يجرني نحو الظلمْ

ومناي ترقى في السماء

وتمتطي النجم الأشمْ

وعوالم الغيب البعيد

تلوح كالحلم الأصمْ

أنا لست أدري خلف هذا

الدرب ماذا قد جثمْ

ووراء آكام الغد الـ

مجهول أيّ أسى ألّمْ

وأنا رهين توحدي

أحيا على همّ وغمّ

والله لولا الله

والطبع العيوفِ لِمَا يذمّ

للزمت دار توحّدي

حتى أسربل بالعدمْ

****

الكون مسرح خاطري

والغيب مدّخر الحكمْ

والله لولا الله

والموروث من خير الشيمْ

لنزحت عن دنيا

قوام حياتها خفر الذممْ

لكنني المأخوذ في

أسر الحياة، ولا ندمْ

قدر تحكّم في الرقاب

وسهم دهر قد نجمْ

أمر الإله وحكمه

والله أحكم من حكمْ

سلمت للرحمن تسليم

العزيز إذا عزمْ

ورضيت حكم الله

في الروح المضرّج بالألمْ

وأظن أن هذه القصيدة على خلاف ما ذهب إليه الشاعر في القصيدة الماضية، فهو يعترف بعد أن كان في تأملاته السابقة قد وصل إلى كشف أسرار الوجود بأن عوالم الغيب البعيد تلوح لـه كالحلم الأصم، وهذا الصمم يجعله عاجزاً عن سماع ما يصبو إليه، ويصرح الشاعر كما صرح بذلك من قبل إيليا أبو ماضي فيقول: "لست أدري":

أنا لست أدري خلف هذا

الدرب ماذا قد جثمْ

ووراء آكام الغد الـ

مجهول أي أسى ألمّ

وهذه القصيدة هي في الحقيقة ذاتية، وفيها قدر ليس بالقليل من معاناة الشاعر، وخاصة في مطلعها الذي يضج بالألم "رباه قد ضج الألم" وفيها في النهاية تسليم وانقياد للقضاء والقدر بعد عجزه عن كل محاولات التطلع إلى عالم الغيب وأسرار الوجود ومثل هذا نجده أيضاً في مقطوعة "غَلَق":

يا ربي أنت الذي أوجدت من عدم

ذاتي، وألقيتني في عالم البشر

فلست أعلم من سري ومن قدري

لا بمقدار ما أعْطيْتُ من قدر

وكيف يعبر خلف الأفق بي بصري

حتى أراك، وقد ألجمت من بصري

ودون رؤياك أحيا العمر في غلق

من التظنِّي، وقد انساق في وطري

وهذا ما يجعل الديوان ليس فقط في الاتجاه الديني، وإنما نلمح الاتجاه الذاتي والوجداني ولعل أكثر قصائد الديوان ذاتية تلك التي جعل عنوانها يشي بهذا الاتجاه قبل أن يتبدى في القصيدة.و عنوانها: "عزلة الأحرار" وفيها يقول:

قالوا اعتزلت فقلت: صنت كرامتي

ولزمت في رهج الزحام إبائي

لاءمت بين تصرفي وسجيتي

وحفظت حق الله والعلياء

وذخرت نفسي للعظائم صابراً

وطويت عن ذل الصغار ردائي

قالوا: ومعترك الجهاد؟ فقلت: هل

أضحى الجهاد تهاتف الغوغاء

وتهافت المتفرجين وزينةً

وتدافعاً في الساح يوم رخاء

قالوا: اعتزلت؟ فقلت عزلة رابض

متحفز للوثبة الشماء

إني لأرجو أن أحاول صادقاً

في صوغ ذاتي من تقى ومضاء

لأكون في الجلى إذا الداعي دعا

سهماً يصيب مقاتل الأعداء

ما عزلة الأحرار إلا عزة

والصبر كل الصبر في اللأواء

إن التوحد في الرجال إلى مدى

شحذ لحد الهمة القعساء

وإضافة إلى الاتجاه الديني والذاتي نجد الاتجاه الجمالي الذي ينطلق من الوصف ليصور لنا الطبيعة بطريقة مختلفة عن التصوير التقليدي وللتدليل على هذا الاتجاه ننتقل إلى قصيدة "في قرنايل" التي تعد بحق ملحمة من نوع خاص، فهي كما أشرنا من قبل أطول قصيدة في الديوان وتكاد تكون معلّقة معاصرة، وأظن أنها أهم قصيدة ليس فقط في ديوانه الأول بل في مجمل ما كتبه الشاعر. وفيها يقول:

يا لحسن وروعة في دبيب العزم

لم يبق ذا حياة بداره

ماج منه الوادي بروحٍ مُطِلٍ

من كوى الفجر، خافق في إطاره

لابس بهجة الصباح، ووهج الماس

والدر، في اتضاح نهاره

فاتّقاد النشاط في ساكنيه

كاتقاد الحياة في أطياره

ورفيف الفراش والنحل يحكي

دأب النمل جَدَّ في تسياره

ويمر النهار في نصَب السعي

ويبدو المساء خلف ستاره

في احمرار، كخدّ بيضاء رود

حجبت بالشفوف من جلّناره

وكأني بالشمس غارت من الوادي

وقد لاح زاهياً في خِماره

ثم ألقى عباءة الليل عنه

فتبدى الجمال بعد استتاره

ثم أضحى تهتزّ في جانبيه

خطرات الحياة، رغم وقاره

وبالمناسبة فإن هذه القصيدة أعاد الشاعر نشرها في ديوانه: "ألوان طيف" وذلك ليس لأهميتها فحسب بل لأنها لون متميز من ألوان الطيف الشعري الذي ينتظم شعر الأميري. والقصيدة على جمالها وفنيتها المتميزة إلا أنها لا تخلو أحياناً من الهبوط الاضطراري في بعض مقاطعها وخاصة الأخير منها الذي يتحدث فيه عن نفسه. والقصيدة يمكن أن نجعلها في أربعة أقسام: 1 . وصف الطبيعة. 2 . صراع عناصر الطبيعة. 3 . ربط الطبيعة بالخالق 4 . ربط الطبيعة بذات الشاعر.

أما ما في هذه القصيدة بالذات من جماليات تجعلها أكثر فنية من غيرها فنوجزه بعد أن نذكر ما قاله الشاعر في مقدمتها:

"إنها تصوير لإطلالة الفجر وإشراقة النهار، وتخيل لصراع بين الشمس والوادي على ابتزاز الروعة والجمال، ساعة الغروب، والدهر يشهد هذا الحدث الرتيب. ثم انتقال إلى آفاق من النجوى والشكوى والألم والأمل، والعزيمة الحائرة في النفس الثائرة".

إن أهم ما يميز القصيدة بإيجاز: ذلك الخيال الخصب المبدع الذي تجلى في القصيدة من خلال الصراع العنيف الذي أداره الشاعر بين الشمس والوادي، إلى أن يتحول هذا الصراع إلى ملحمة من نوع خاص، ملحمة فيها التوتر الدرامي، والتصعيد نحو تأزم الحدث، وفيها التشخيص الذي نقل الشمس والوادي نقلة فنية ليجعل منهما شخصيتين تتصارعان للظفر في هذه المعركة الطاحنة، حيث الغلبة للأقوى. وهكذا يتعامل الشاعر مع الطبيعة التي لم تعد طبيعة صامتة، وإنما تحولت إلى طبيعة تضج بالحركة والصوت وكأنها في ساحة معركة حقيقية تراق فيها الدماء ويتصارع فيها الشخوص. وكأنك أمام حدث حقيقي توفرت له كل المقومات ليصبح أكثر إقناعاً بأنه حدث واقعي.

وقد عرف الشعر العربي ما يُعْرَف بأنسنة الطبيعة وتشخيصها، وعرف أيضاً ما يعرف بالاندماج بالطبيعة، والتعبير من خلالها، لكنه قلما عرف مثل هذا التصوير الذي يجعل من الطبيعة ساحة حقيقية في حرب ضروس بين عناصرها التي تحولت إلى أبطال متصارعة.

وهذا هو الجديد لدى الشاعر في هذه القصيدة وهو ما يحسب له.

وما نود أن نشير إليه في النهاية هو أن الديوان في طبعته الثانية صدر بعد أن تضاعف حجمه فنافت صفحاته على الأربعمئة، وذلك بسبب ما لحقه من آراء ودراسات حول الديوان في طبعته الأولى واشتمل على تقريظات ورسائل خاصة وردت إلى الشاعر هذا بالإضافة إلى ما قالته الصحف والمجلات بعد صدور الديوان كما احتوى على آراء بعض المستشرقين وذهب بعضهم إلى اعتبار ديوان "مع الله" مدرسة جديدة في الشعر العربي ونكتفي بذكر ما قاله عباس محمود العقاد في الديوان إذ قال: "ديوانكم "مع الله" آيات من الترتيل والصلاة يطالعها القارئ فيسعد بسحر البيان، كما يسعد بصدق الإيمان، وقد قرأت طائفة صالحة من قصائده، وسأقرأ بقيتها، وأعيد قراءة ما قرأته لأنه دعاء يتكرر، ويتجدد ولا يتغير، وثوابكم من الله عليه، يغنيكم عن ثناء الناس، وإنه على هذا الثناء موفور، وعمل مشكور، فتقبلوا مني شكره، واغنموا من الله أجره... وعليكم سلام الله ورضوان الله".

وهذا الرأي طبع على الغلاف الخارجي الثاني للديوان أما ما قاله الدكتور أسعد علي: "هذا عمر مظهراً وطوية، شاعر حسّ وذوق،وشاعر روح وتوق، يطوف بقارئه على أجنحة صوره، عوالم من الحسن والفتنة والصبا والحب ثم يقذف به إلى فوق، يسلمه لبرق ينفذ بروحه إلى خبايا الأعالي، حيث الأجمل، والأصفى والأكمل. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشاعر تفوق مرة وقصر أخرى. تفوق كما رأينا على شعراء الجمال الحسي، ولكنه تأخر عن شعراء الجمال الروحي، أولئك الصوفيين الذي استغرقهم الذوق الجمالي فنسوا ماديتهم، واستغرقتهم ذات الجمال العلوي كابن الفارض وجلال الدين الرومي وسواهما".

دواوينه المطبوعة:

1 . مع الله . شعر . ط 1 . مطبعة الأصيل . حلب 1379 هـ 1959م . 200 صفحة قطع كبير ط 2 . دار الفتح . بيروت 1392 هـ 1972. /408/ صفحات قطع كبير.

وألحقت به آراء ودراسات حول ديوان "مع الله" عن طبعته الأولى بلغت 200 صفحة.

2 . ألوان طيف . المكتب الإسلامي . بيروت 1966م /482/ ص.

3 . الهزيمة والفجر . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . ط 1. دار البيان . الكويت 1388هـ 1968م . 32 ص.

4 . ملحمة الجهاد . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . ط 1 دار البيان . الكويت . 1388هـ 1986م . 76ص.

5 . الأقصى وفتح والقمة في ذكرى الإسراء والمعراج . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . الدار البيضاء 1390هـ/1970م.

6 . أشواق وإشراق . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . دار القرآن الكريم . بيروت 1939هـ 1973م . 63 ص.

7 . ألوان من وحي المهرجان . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية . المغرب . 1957م . 16 ص.

8 . ملحمة النصر . شعر . دار القرآن الكريم . بيروت 1394هـ . 75ص.

9 . أمي . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . دار الفتح . بيروت 1398هـ 1978م . 318 ص.

10 . أب . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . دار القرآن الكريم . بيروت د.ت 127 ص .20

11 . صفحات ونفحات . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . مؤسسة الزمن للعلاقات والنشر والترجمة . عمان 1405هـ . 1985م . 127 ص.

12 . أذان القرآن . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . مؤسسة الأمة للعلاقات والنشر والترجمة . عمان 1405هـ . 1985م. 190 ص.

13 . لقاءان في طنجة . تاريخ وفكر وشعر . الدار البيضاء 1986م.

14 . نجاوى محمدية . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . دار القبلة . جدة 1407هـ . 1987م . 241ص.

15 . حجارة من سجيل . شعر وفكر وسياسة . عمر بهاء الدين الأميري . ط 1 دار الثقافة . الدوحة . قطر . ط 1 . 1409هـ . 1989م . 160 ص.

16 . الزحف المقدس . شعر . عمر بهاء الدين الأميري ط 1 دار الضياء . عمان 1409هـ/1989 م 166 ص.

17 . قلب ورب . شعر . عمر بهاء الدين الأميري . دار القلم . دمشق . الدار الشامية . بيروت

1410هـ/1990م.

18 ـ إشراق ـ شعر ـ عمر بهاء الدين الأميري ـ ط 1 دار القلم ـ الكويت ـ رمضان 1410هـ ـ 1990م ـ 284 ص.

19 ـ رياحين الجنة ـ شعر في الطفولة والأطفال ـ رابطة الأدب الإسلامي ـ ط 2 ـ 1418هـ ـ 1997م.

20 ـ من وحي فلسطين ـ "شعر وفكر" عمر بهاء الدين الأميري.

المراجع:

* عمر بهاء الدين الأميري شاعر الأبوة الحانية والبنوة البارة ـ محمد علي الهاشمي ـ دار البشائر الإسلامية ـ بيروت 1406/1986م ـ 120 ص.

* عمر بهاء الدين الأميري شاعر الإسلام في رحلته مع الله ـ محمد فهمي الحمدان ـ المجلة العربية ـ العدد 66 ـ "1403/7/1هـ ـ 1983/5/1م ص 86 ـ 88".

* لقاء مع الشاعر عمر بهاء الدين الأميري ـ عبد الله موسى الطير ـ مجلة الشرق ـ س 9 ع 404 ـ 1407/9/5هـ ـ 1987/4/2م ـ ص 32 ـ 35.

* من الأدباء الإسلاميين: عمر بهاء الدين الأميري ـ المحرر، الأدب الإسلامي 1408/4/1هـ/ص 244.

* الأميري والشعر الإسلامي والصحوة ـ عبد الحليم البسيوني ـ منار الإسلام ـ س 12 ع 6 1407/6/1هـ 1987/1/1م "ص 86 ـ 95.

* حجارة من سجيل: ديوان جديد للأميري ـ أبو علي حسن ـ المجتمع، س 20 ـ ع 929 ـ 21 محرم 1410هـ ـ 22 أغسطس ـ 1989م.

* شاعر الإنسانية المؤمنة عمر بهاء الدين الأميري ـ محمد الوزان ـ المجلة العربية ـ ع 112 1407/5/1هـ ـ 1987/1/1 "ص 70 ـ 72.

* الشاعر عمر بهاء الدين الأميري ـ عبد الحليم خلدون الكناني ـ المجلة العربية ـ س 3 ع 4، 5 "1399/6/1هـ ـ 1979/5/1م" ص 161 ـ 162.

* الطفولة بين الأميري والبدوي ـ مصطفى حمزة، المجلة العربية، س 11، ع 125 1408/6/1 هـ ـ 1988/2/1م" ص 72 ـ 74.

* "إقبال والزبيري" عمر بهاء الدين الأميري ـ ط 1 سفارة جمهورية باكستان الإسلامية ـ جدة ـ الرياض ـ 1988م. 36 صفحة.

* من الشعر الإسلامي الحديث ـ مختارات من شعراء رابطة الأدب الإسلامي ـ دار البشير ـ عمّان ـ ط 1 ـ 1409هـ ـ 1989م.

* من أدباء حلب في القرن العشرين ـ أحمد دوغان ـ دار الثريا للنشر ـ حلب 2002م.

* لقاء مع الشاعر عمر بهاء الدين الأميري ـ أجرى اللقاء: محمد قرانيا ـ مجلة الفيصل ـ العدد 18 ـ تشرين

الثاني (نوفمبر) ـ 1978م ـ ذو الحجة 1398هـ.

* عمر بهاء الدين الأميري.. حياته وشعره (رسالة دكتوراه) ـ خالد بن سعود الحليبي ـ نوقشت في 1419/6/29هـ ـ في كلية اللغة العربية ـ جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض.

249

محمد حمدان تجربة شعرية

والحياةُ ذاتٌ وجوهر...

محمود حامد

❖ عليٍ الرغم منٍ أنّ الشعر هو روح الوجود، وجوهر روح الحياة، فإننا سنقفُ كثيرا عند هذا المُسمَّى الذي كاد بريقهُ يختفي، وكاد توهجهُ ينطفئ بفعلٍ عواملٍ ومُلابسات كثيرة وَحادَّة أتت على جماليات ذاك المُسمَّى فأحرجتْه قيمةً ومعيارا، وحَمَّلَتْهُ جُملة من الإشكالياتِ ستظلُّ تَصُبُّ في الوجدان القارئ إرباكاتها وتساؤلاتها حتَّى يُقَيِّضَ اللهُ لهذا الشعر أن ينهضَ من محنتهِ التي تلبسهُ بقتامها، ويعودَ مُعافى مِنْ مَراراتِ الردَّة التي أنهكته حتَّى الصَّميم،

ويخرجَ من رمادِهِ جمرةً صافيةَ البهاء والنَّقاء، عندها نُحِسُّ بغبطةٍ فائقة أنَّ رُوحَ الحياةِ ستظلُّ تَدُبُّ في ديوان العرب على امتداد حقب الزمان، وأنَّ صوتَ القصيدة سيبقى مِلْءَ الأبد ذاك النَّايَ الشَّجيَ الحزين الذي يُلقي صَداهُ عبر السّماواتِ والجبالِ والأنهرِ، وعلى

امتداد المدى الغيبيّ الرَّحيب مثلما كان يفعل ذلك على امتداد زمن الشعر العربيّ الذي خَصَّ ملكوت الكون بغنائِهِ، وشجوهِ الموجع... صوتُ المرحلةِ الشعريَّةِ الراهنة صوتٌ يميلُ للغيابِ، ووحشة الغياب التي تنأى بهِ إلى وحدانيتهِ، وتفرُّدِهِ في عالم الذّات والذاكرة الموصدة على احتمالاتها الغائبة، والحاضرة في شكلها الاستثنائيّ عبر القليل من الأصوات التي تُصِرُّ وتُلِحُّ على حضور كينونة الشعر بقوة وجزالة فوق ساحها المُنهكِ المُنتهك بمرارة... وَحَتّى نَصِلَ إلى المُبتغى المُشتهى بيقين الآمالِ التي نحيا على جمرة وجذوة توقدها، وتوهجها، علينا أن نُعيدَ قراءة راهن الشعر، وحال القصيدة المُعاصرة، بجديَّةٍ وعُمْقٍ، قراءةً مُتَأَنِّيَةً هادئة وهادفة، وواعية لمتطلبات القراءة، ثُمَّ نضع الرؤية الحاسمة لتلك القراءات بحيث نخرجُ بنتائج مُهِمَّة وقادرة على استنباط الحلول لمعاناة الشعر وإرباكاته، وإعادته لجادَّة المعقول التي تُعيد لَهُ عافيتَهُ ونقاءَهُ وبهاءَهُ الشجيّ الجميل.

عندما نأتي على تجربة الشّاعر محمد حمدان فإننا نأتي على تجربة جيلٍ شعريّ هو الحدّ الفاصل بين موروث الشعر العربيّ التاريخيّ، وبين المرحلة الراهنة التي حملت روح التجديد والمُعاصرة بقوة ريحها العاصفة التي أتت على الكثير من المفاهيم والسلوكيّاتِ الغابرة، وكان عليها، بعد أن تهدأ حدَّة، وعصفاً أن تُؤتي أُكُلَها الرَّاهن بترسيخ مفاهيم وسلوكيات جديدة تُسايرُ رُوحَ العصر، وتُغذيهِ بجملة من المعايير والقيم تُفيدُ، من ناحية، برفد شعرنا العربيّ الأصيل بمادة تُغنيهِ، وتدفع بهِ إلى الأمام بخطوات جادَّة ولائقة لإعادة استنهاضه واستنباتهِ بروح الرّاهن المتمردة الثائرة على الأشياء كافة، ومن ناحية ثانية، تُغنيه بمتطلبات الرّاهن المُعاصر الثائر ولكن ضمن تشكيل شعريّ هادف يُساير روح العصر، كما ذكرنا، ويترك بصمته اللائقة في الذائقة الوطنية والإنسانية بما يُغني تلك الذائقة الفذّة والواعية بمتطلباتها من الشعر والغنائية الشَّفيفة التي تستطيع حَفْرَ منتوجها الشعري في وجدانات قرائها، وتثبيت ذاك المنتوج وترسيخه في ذاكرة الأجيال والتي تعي تماماً ما تُريده وتحنُّ إليه، وتبتغيهِ، وتتوق إليهِ بضراوة المُتعطش لقطرة الشعر تماماً كالعشبة المُتعطشة لقطرة النَّدى في حينهِ... حيث يهبط الشعر على الرُّوح كما يهبط النَّدى على الأعشاب كما جاء التعبير عن ذلك على لسان بابلونيرودا أحد شعراء الرفض الثوريّ المعاصر... كان على محمد حمدان وجيله أن يُدركوا هذا كُلّه، وأن يَعُوا ضراوةَ الراهن الذي ولدوا فيه وعاشوه كأبناء للحياة المتمردة الثائرة الرافضة لأشياء الماضي وتشوهات الرَّاهن الحادَّة، وأن يحملوا - دون الأجيال كافة - على كاهلهم عِبْءَ قضية قضايا الأمة قضية فلسطين - تلك القضية التي شغلت

الأجيال كافة بإشكالياتها الصَّعبة والمُستحيلة، وما تزال كذلك حتَّى تحينَ لحظةُ الخلاص والتحرر والحريّة ذات فجر قادم لا مُحالة.

الشَّاعِرُ العربيُّ المُعاصر كان عليهِ أن ينحاز لفلسطين والشعر، كان الإنحياز لفلسطين انحياز القصيدة لجماهيريتها، ومُخاطبة الملايين العربية من المحيط للخليج بتلك اللغة المدوية الهادرة، وهُنا...، فالشعر أمام قضايا الوطن والانتماء والهوية لم يكن مُحرجاً من قصيدة الهتاف وشعر اللافتات الصَّاخب والمدوي بحماس، لكن زيادة ذلك المنتوج الشعريّ وطبيعة ذلك المنتوج الحماسيّ سيؤدي لدى البعض من الشعراء إلى خلل في بنائه الشعريّ وفنية قصيدته، وسَيُرَمِّمُ ذلك الخلل أصحابُ الرؤية الشعرية المُبدعة.. والذين سيتركون آثارهم الشعرية الجميلة في وجدان قرائهم دون أن يتخلوا عن شعر القضية وفنية الشعر والكلمة الجادَّة الهادفة البهيَّة بحرارتها وتوهجها وومضها الغنائيّ الشَّفيف.

عاش الشعر العربيّ المُعاصر في غربة الحزن والسَّفر والرحيل والموت. كان الوطنُ مؤرقاً بالحدث والشعر.. وكانت الأمة مشغولة بهمومها، وقضاياها المصيرية.. غالباً ما شَكَّلَ الحدث قصيدتَهُ الموازية لِحِدَّتِهِ، وعنفهِ ومرارتِهِ، وحيناً كانت القصيدة تتجاوز الحدث وترسم آفاقها، وَمَنْتوجها الأبهى، لكنَّ الأعمّ كان شعر المناسبات والقصائد الجماهيرية المدوِّية.. كان هذا المأخذ الأهم على شعرنا الراهن، لكنَّ قِلَّةً من المبدعين رسموا آفاق شعرهم بحرفيَّة وفنية واعية لقضايا الشعر، ومُتطلبات القصيدة المستمرة بحرارتها وتوهجها وفنيتها اللائقة. يعتقدُ الشاعر الراهن أنه بذاته المؤرقة الممزقة الموجوعة فإنه يحمل عِبْءَ عشرين شخصية مُتعبة، وعشرين ذاتاً مهمومة فوقَ حَدِّ التصور، والمعقول.. ذات محمد حمدان جزء من تلك الشخصية المتشظية الموجعة، وما يُعبر عنه الشاعر حمدان ينسحبُ على الذات العربية على امتداد وطنها، وهَمّها[7]:

أنا عشرون مُتعبونْ

مشبوحون في مفارق الدُّروبْ

وَلَعَلَّ مفارق الدُّروب هُنا تشكل الخريطة العربية بتمزُّقاتها، وتَجزُّءاتها المُرعبة، وتلك حقيقة لا هروب منها ولا مَفَرّ، نحن رسخناها قدراً ومصيراً، والآخرون رسموا تفاصيلها وحيثياتها بكل ضراوة وحقد.. والمهمّ أننا نقوم نحن بترسيخ ما يرسمون ويُحيكون...

الوطن شَكَّلَ منفاه وتفاصيله، والدَّمُ شَكَّلَ فواصل الرماد والهوامش، وبين الوطن / المنفى

---

[7]أعمدة الملح مقطع من قصيدة مقاطع ص 8 . مجموعة الميناء الموبوء . من منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت عام 1983.

بشتاته المُريب، والدّم الذي شكَّلَ خريطته القانية تكمن مشكلة وقضايا العرب والعروبة[8]:

دمي فواصل الرَّمادِ والهوامشْ

ترقى إليهِ النَّارُ،

أوْ يَمْتَصُّهُ الذُّبابُ...

لعَلَّها الفاجعة أن صار الوطنُ منفى، وأَنَّ الدَّمَ العربيَّ غدا بلا قيمة تُذكر، لأننا تركنا الوطن مُستباحاً، والدَّمَ للذُّباب... وبذا افتقدنا قيمتي الوطن والدَّم... وبافتقار قيمتي الوطن والدَّم فقد افتقدنا ما تلا من قيم أخرى تساقطت الواحدة تلو الأخرى حتّى غدونا على غَصَّةِ الفَقْدِ لا نهتمُّ بما نفقدُ من مُمتلكات وجودنا وقيمنا. يكون الشاعرُ أحياناً صوتًا لحدث وراويهِ وبذا يكون الصَّدى للأنباء والأخبار كعين الكاميرا التي ترصدُ الأحداث وتُصَوِّرُها بلقطاتِها المباشرة، هُنا تكون القصيدة عين كاميرا راصدة فقط، وليست فاعلة الإبداعِ، حمدان في لقطتيه السَّابقتين لم يكن عين كاميرا كان شاعراً ينسجُ رؤياه وفق إمكانيات شعره، وليس وفق رؤية الحدث وفحواه... وعندما يكتب عن غربة العذاب والنَّوى والسَّطر يُصبح صوتُهُ جزءاً من كورالٍ جماعيّ لأمَّةٍ من الشعراء تلاقت على أنينِ حزنها وغربتها وتفاوتت في رسم نسيج تلك الغربة والعذاب كُلٌّ وِفْقَ حالِهِ وإمكانياته، وفق داخله الخاص بهِ، وَالمُؤهِّل الوجدانيّ والثقافي للحظة لإبداع[9]:

تدور بي دوّامَةً من العذابِ والنَّوى

أقدامُ هذي الأرضْ

تُلَوْلِبُ الحروفَ والأشياءَ بين الدَّمِ والسَّماءْ

تقذفني للحزنِ والأشداق

تَحُطُّ بي في عالم السَّفَرْ...

مجموعة الميناء الموبوء تُشكل قصيدتها في فضاء الحدث العربيّ، وَتُلَخِّصُ القصائد حِزامَ واقعها المرير... المجموعة جزء من واقع شعريّ عربيّ يَتَبَنَّى بحرفيّة مطلقة ما يحدث على أرض الواقع العربيّ بتفاوت ما بين القصيدة والقصيدة، والجُملة والجملة حسب حرارة ما تعيشه الذات وتبثهُ في شعرها.

حتّى في اللحظة التي يحتاجُ فيها الشاعر للأنثى والوجد نجده بغتةً ينحازُ لقضاياهُ وهموم أُمتهِ ووطنه، وكأنه يَعيبُ على نفسه أن يتحدث في أمور الحب والهوى، وهذا انحياز في المشاعر عن مُستلزمات الحياة.. بل هو فَقْد لحيوية المشاعر والوجدان.. فلعلَّ قوة وهج الوجد تقود بدورها إلى قوة تدفق كُلّ ما هو حيويّ في الذاتِ والحياة، وعندما نتحدث عن روح الوَجْد نجدُ أنفسنا انزلقنا من خوفنا وكبتنا للجسدية المادية

---

[8] تتمة أعمدة الملح / المصدر السابق ص 9.

[9] المصدر السَّابق ص 7 مقطع السَّلاسل.

فنغرق بين الماديّ والمأساويّ بطريقة حادَّة وعنيفة[10]:

أين المليحةُ؟

لا تزالُ ثيابُها تَنْسَلُّ خَجْلى

ويدي تُعابِثُ ناهداً طفلاً أَطَلا

وتروحُ تقضم حلمتينِ ومرمراً أصفى وأحلى

هذا التصوير الحسيّ الماديّ لحركة القصيدة بين التعابث والقضم يشكل اللاوعي الداخليّ للذات المهشمة أمام سطوة الحدث والمأساة. فالغرق الكليّ في أمور الجسد هو تعبير عن رغبة الشاعر في الإنعتاق من وَبالِ المآسي والقضايا المُلحّة إلى عالم الغِواية والهروب... تفريغ شحنات بين سالبين... وكأن الرُّوحيات غائبة تماماً من وعي الشاعر ووعي القصيدة... وهذا افتراضُ رَفْضٍ لكُلِّ واقع قائم، وعالم مويوء، وفوضى الكينونة المُهشمة الغائمة الموجعة..

في مجموعته [بين يدي المحيط] الصادرة عن دار الحقائق /ط أولى عام 1992م، نُحِسُّ حركة القصيدة أكثر فاعلية وحيوية... ونحسُّ استقرار الجوهر على صخب المظهر من تلك الغنائية الحزينة في المقدمة[11]:

يا أُمَّتاهْ!

كُتِبَ الهديلُ على الحَمامِ

عليكِ.. هَلْ كُتِبَ البُكاءْ!!؟

المُقابلة بين الهديل والبُكاء تُشكل أَحَدَّ حالات الوجع والأسى في هاتينِ الدَّلالتين... والدَّلالتان تُشكلان الحالة المطلقة للذات العربية خاصَّة، في حزنها وتغربها عن الحياة بما يعكسُ صورتنا القاتمة في الحديث التالي الذي يُشكلُ لِباسَنا الأبديّ [الحزنُ لباسُ أمَّتي] عند هذا سنقف طويلاً، وسندورُ في فلكهِ الغائمِ ما بَدا لنا بأننا الأكثر تطرفاً في حزننا وانكساراتنا على مدار الحياة، وحتى نخرج من مآزق انكسارنا إلى آفاق تطلعاتنا علينا أن نُعيد تشكيل ذواتنا وحياتنا من جديد... وأن نُعيدَ ترتيب كينونتنا وفق مُتطلبات منطق المعاصرة بثوريتها الحادّة.

بين الموروث المُتَّكأ، والغربة /المُتَّكأ تبرزُ رحلة الشاعر الحياتية والشعرية ضمن تجربتها الخاصَّة بها حيناً، والمسحوبة على عموم شعر غربة الشعراء العرب حيناً آخر... وكصاحب تجربة ورؤية يحاول محمد حمدان إيجاد لغته الخاصَّة بهِ، وتقنيات قصيدته، نلمسُ هذا في بعض شعره، وباقي تجربته تلحقُ بتجارب معاصريهِ الذين نهلوا

---

[10] مجموعة بين يدي المحيط الصادرة عن دار الحقائق . بيروت ط1 /92م ص 5.

[11] مجموعة بين يدي المحيط الصادرة عن دار الحقائق . بيروت ط1 /92م ص 5.

من حدث واحد وقضايا مُشتركة لا بُدَّ من طرحها بقوة في سياق القصائد الوطنية والقومية، قد تبدو مُغايرة في القصائد الإنسانية والذاتية، وإن كانت تتشابهُ في ملامحها وأطيافها الظاهرة، وتختلف في مضمونها وجوهرها الخفيّ الغائب[12]:

باسِطٌ كفي للزنبقِ والنجمِ

وأوتار الحسَاسينْ

ونهدِ الأُرجوانْ

باسط كفي للزرقةِ والطَّيفِ

وأسماءِ الجهات...

في الوقتِ الذي ينهضُ فيه وَميضُ القصيدة حادّاً ليتوهج بحرارة فائقة، تُحاصرنا مراراتُ الواقع فإذا بنا نهوي سُقوطاً إلى حيث كُنَّا نُراوحُ في مَهاوي السقوط، وكأننا أدْمَنَّا عَيْشَ القاعِ والعبودية[13]:

قبل أن تسقط واحاتي على باب السَّلاطين سبايا،

ويغوصُ الوقتُ في حضن الغياب

أَيُّها الّلا!!! مَنْ أنادي؟! من أنادي؟!

قدري يصنعهُ طقسُ العباءاتِ التي عَطَّلَتِ الحَدَّ،

وشَقَّتْ بيتنا عشرين تابوتاً،

وعشرين نشيدا...

هذا مُجمل واقعنا ووجودنا حقيقة... ولكن هل كان على الشاعر أن يكون في سياق هذا المُجمل البائس؟!! كان عليه كشاعرٍ ثائر مُتمرد أن يرفض هذا كله... فيلقيه وراء ظهره وتحت خطوة نعليه باتجاه خطوة إلى الأمام المُضي مع الملايين التي ستنتظر من الشاعر أن يأتي بكل جديدٍ، وخارق... ما أجمل أن يحمل الشعر خصوصيته الفذة ليشكل كينونة عصره، ومع هذا فثمة انغماس في الهُموم والقضايا يجعلُ الذَّاتَ والشِّعْرَ ينخرطانِ في بُكائيات الوجع الدَّامي... فإذا بتلك البُكائيات تُصبح فردوسَنا الغائِبَ في حضرةِ انكساراتنا... وما بين بُكائية وبكائية شاعر يَمُرُّ، وشاعر لا يجيء... نحن نَسَّاجو البُكاء والمراثي، وفي حضرة الشعر نحنُ الهديل الحزين، والنَّايات المشروخة صوتاً وصدى...

بمروري على تجربة محمد حمدان الشعرية أكون قد اجتزتُ أجيالاً من شعراء تاريخنا الرّاهن، وعشتُ تجاربَ عشراتِ الشعراء العرب فيما يختصُّ بهموم القضية والهوية والانتماء، ومُفردات الحزن والموت والغربة والسَّفر، والرحيل وفلسطين و... كورال عربيّ نهض من أنين تلك المفردات المشتركة، وأما ما يختصُّ بتقنية وفنية قصائد كل شاعر على حدة؛ فيمكن القول: إن لكل شاعر

---

[12] من قصيدة [أنت مهد الأخضر الأول] من المجموعة المعنونة: [صلاة للبحر الأحمر الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 1995م. ص86 - 87.

[13] من قصيدة [أنت مهد الأخضر الأول] من المجموعة المعنونة: [صلاة للبحر الأحمر الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 1995م. ص86 - 87.

سماته ودلالاته الوجدانية تبدو في بعض المقاطع من شعره تميزه عن غيره من الشعراء، ولكن في مُجمل الشعر: فإن صوت الكورال الجماعيّ يطغى على صوت الشاعر الواحد المُفرَد، لذا فصوت الشاعر هو صوت جيل بأسره من الشعراء، ما عدا القِلَّة النادرة جداً، والتي غادرت السِّرْبَ... سربها لتنعتق في ملكوت القصيدة ضمن فعلها الحيّ الخلاق... هذه القلّة تُشير قصيدتُها إليها ببراعة صياغتها، ونبرة صوتها المَستفرد بذاته وشعره، وتدلُّ عليها كينونتها الخاصَّة بها.. ومحمد حمدان في بتغرمو وشرفة الأبجدية سعى أن يستكمل مشواره الشعريّ بهذه المجموعة ليظلَّ صوتُه واحداً في حضورهِ في سياق الآلاف الذين يغيبون بقسوة، ولا يتركون أثراً لخطوة الذات، وخطوة الشعر... ومحمد حمدان والذي هو على سفر دائم بين تجليات الذات وتجليات القصيدة، يمضي، ويتركنا نتلمَّسُ في قصائده ما يجعلنا نقف عنده، ونخصُّه بلفتةٍ ما... رُبَّما هي لفتة الأسئلة التي تَعُمُّنا، وتُذكرنا بما جنيناه من تلك التجربة... ولو قطرة عابرة من الندى توقظ عُشْبَ الشعر فينا، فَتَبُلّ جفافَ حناجرنا من رُكامات صدأ الكلام[14]:

مَنْ كان على سَفَرٍ مثلي
في سرِّ الوَعْدِ الصَّعْبِ
وفي فوضى الأزمانْ
مَن كان على سَفَرٍ مثلي
في موسيقا غضبي
هَلْ يخشى سوط الرِّيح
وغطرسةَ الطوفان؟!!...

عندما أُحِسُّ أن نشوتي بالشعر قد حَمَلتْني بعيداً بَيْنَ فردوسِ التجلي، وفردوس غبطتي أقولُ: إنهُ الشعر الذي يهبط على الرُّوح كما يهبط الندى على الأعشاب... ولَوْ بنسيجِ جُملةٍ واحدةٍ خارقة أذكرها، وأحفظها على امتدادِ الحياة... تجربةُ محمد حمدان تشكل نسيجَها، وتستكملُ لحظةَ حضورها، وهي تخترق الغيابَ الشعريّ، بالتأكيد على ذاتها ونسيجها.

---

[14] من قصيدة نداء . المُثبتة في مجموعتها [بتغرامو] و[شرفة الأبجدية] الصّادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 2005م . ص60.

256

ركام الزمن .. ركام امرأة

حسن إبراهيم الناصر

الروائية أنيسة عبود تمتاز في أعمالها الأدبية والإبداعية، بأنها تشارك القارئ في نصوصها الروائية والقصصية. فهي تستحضر ذهنية المتلقي المتخيلة، في فهمه لما تريد طرحه من خلال نصها الروائي، حيث تبدأ روايتها الجديدة "ركام الزمن . ركام امرأة" بتنبيه القارئ إلى حالة فكرية مشغولة بعناية، تتبناها الدراسات والكتابات الحديثة، متغيرات وتحولات طرأت على المجتمع..

والمجتمع لم يكن بحالة من التنبه ليتلقى كل هذا الكم من الصدمات. وليس لديه المنعة الفكرية، كي يزيل هذا الكم الهائل من ركام الزمن الموروث. والمتروك على اصفرار الورق التاريخي، وحتى لا يصاب المتلقي بالدهشة، تنفتح الرواية على تقسيمات، تنقله من

حالة فردية، إلى حالة جماعية، يبدو أن الركام الزمني، أورثنا كل هذه الانكسارات الفاجعة، وقد أخذ منا الكثير، حيث لا شيء إلا الصمت، والصوت ينخفض عن الجهر بما داخل الإنسان، فيتوقف عن الكلام المباح، تقهره الحياة، وتصفعه الأسئلة كل صباح، فيتكوم كالأشياء المهملة في زوايا الدنيا، حائراً لا يملك ما يدافع به عن نفسه، تتوه نظراته وخطواته. هذه الرواية ركام الزمن . ركام امرأة تمتلك صفتين الأولى هي الترميز المدهش للأحداث أو الصدمات التي فرضها الواقع القوي، في احتلال أرض عربية، مكشوفة، على الرغم من كل هذه الإمكانيات المادية والبشرية، التي يمتلكها أصحاب المكان. أو الغطاء الوهمي المبرمج، لإنشاء مواطن يتلقى ولا ينفعل بالحدث أو الصدمة، والذي إن كشفه القارئ تداخله بعض الريبة، وربما الخوف، مما يستنتجه أو يستوحيه، من خلال النص. الثانية إظهار دور المرأة في بنية المجتمع العام ومقدرتها على تأسيس جيل يتقدم أو يتراجع، من حيث المستوى الوظيفي، كون المرأة فاعلة حتماً في ذلك التأسيس، فتمنح نفسها هذا الكم من التجانس الطبيعي مع الحياة. المرأة، التي قد تكون هي رمز هذا الوطن المستباح، القهوة، والحبق، والسنديان، الأمكنة، وكل ما يشد إلى الألفة والدفء. أدوات مطواعة ومتفاعلة، بين أصابع الكاتبة صاحبة الإحساس المرهف أنيسة عبود. فهي كما تقود خطوط روايتها إلى حيث تتبنى الفكرة المطروحة، تضيف للمرأة دوراً جديداً في الإبداع الأدبي، فهي تخلق حالة توافقية بين الذاكرة.. والحاضر وتقود خطواتها بجدية إلى المستقبل. لقد خبرت التربة والمكان والبيئة وأصبحت قادرة على التعبير عنها دفعة واحدة متكاملة، لا يرقى إليها أحد بما تملك من دفق مشاعر تحس أن المكان هو المتكلم والناهض بالنص. حدث روائي له صفة الاستثناء، في طرح أدبي يحمل بعدين داخليين سياسي مهموم.. واجتماعي مفجوع. بنتائج المتغيرات الحياتية، من خلال نص تتغلب عليه صفة البوح الوجداني، حيث تكتب عن المسكوت عنه وغير المباح به، بعيداً عن التقليد أو التصنع أو الخوف. أدب فيه جرأة البوح الحقيقية، تشد المتلقي إلى المشاركة في تقييم النص وربما في كتابة النهاية. يحلل القارئ ما بين يديه ويسقطه على معاناته اليومية من النص: ضوء الكاز المعلق" بالساموك "يترك شحاراً أسود على زجاج القنديل.. اللباد المزخرف يتمدد على الأرض الترابية". سؤال حارق هل اتسعت دائرة "الشحار ليعم السواد" أم اتسعت دوائر الضوء التي أحدثها ضوء الكاز؟! كما للنص أنين سياسي، واجتماعي، متداخل لا مجال لفك الارتباط بين المتخيل والمحسوس. من النص: كانت القرية نائمة كعادة كل القرى المتعبة وعندما وصل فجأة والده عند الباب.. لم يقل شيئاً.. كانت نظراته مثل سكين حادة تحز شرايينه، ظل واقفاً قبالة أبيه الذي راح يغسله بنظراته "لماذا تنظر إلي هكذا يا أبي". يستخرج القارئ هذا السؤال: هل بقعة

الشحار الأسود، حجبت الرؤيا عن المجتمع، فنسينا تلك المرحلة التي هي الأساس لما تم البناء عليه؟ وفي غفلة من الزمن صار ضوء الكاز، قصوراً مضاءة بالمصابيح المستوردة. وهل القرى ما زالت نائمة تحت ستار من السكون الفردي والجماعي المسيس بشعارات غير واقعية. رواية تستنهض فكر القارئ تشغل حراكه الداخلي، الأحداث تدفع الكاتبة إلى المتخيل، وقد أدهشها هذا التراكم الكمي للرمال الحارقة فوق قضايانا غير المتداولة، التي تحولت مع مرور الزمن إلى صدأ، من الصعب إزالته، بكل أنواع المطهرات الحديثة، لأن التنظيف يأتي داخلياً حسب رأيها، ولا تؤثر به التدخلات الخارجية مهما كبر شأنها محاولة للاستنهاض". موحش هذا الليل.. المرأة تراقب ابنتها التي تنخ على الأرض وتكتب درس القراءة..". الكاتبة أنيسة عبود، تظهر كل هذا القدر من الاهتمام بالمرأة والمكان فهي ابنة البيئة والمعاناة، وهي المحور في أحداث الرواية كما أنها محور وجود الإنسان منذ بدء تراتبية الكون. المرأة، عانت ولم تزل تعاني من تراكم هذا الصدأ، فلقد مورس عليها، كما مورس على هذه الأرض الطيبة.. وهذا الإنسان العربي كل أنواع القهر النفسي، والاغتصاب الجسدي، وبما أن المرأة تعرضت للاغتصاب فكانت مجرد جسدٍ باردٍ وهي تشاهد نزوة مغتصبها الوحشية.. تعرض الأديبة حالة جديدة على القارئ، صوراً حياتيةً مدهشة ومرمزة لواقع مرير: امرأة أو مدينة قد تكون وطن.. بلاد تنتهك أسوارها، وتدمر بنيتها، وتغتصب، وهي ترتدي كفاف عيشها، ووجع زمنها، عارية، من الأمان الاجتماعي، والأمان الشخصي المتوهم. إحساسها بالبرد على الرغم من ارتدائها ثيابها" وكل ما تملكه من ثروة ليس لها فيها لا ناقة ولا جمل" وهي ترقب رجلاً جره شبقه الشهواني إليها، ليثبت رجولة فارغة لزمن موبوء بالفراغ الفكري. صور تستوحيها من خيال إبداعي محسوس، لمكان غير موهوم ولا متخيل، مكان تلتصق فيه الذاكرة المحرضة على الوجع والكتابة. بتفاعلية شبيهة بصور درامية، شخوص تحمل إسقاطات فكرية بلا تأطير، تمتهن التخلف أو التدجين السياسي؛ حالة غير مفهومة البناء، تتعلق بوهم يأتي من الغيب، يعالج قضايا عالقة مبهمة، فتتخذ تلك الشخوص الروائية أو "الواقعية" من المقابر سنداً لهذه الحلول الوهمية. وكونها تستند للعاطفة الموروثة عند بعض الناس، تصنع لهم الحلم وتوسع لديهم شعوراً داخلياً يتطور ليصبح دواء شافياً لأمراضهم أو أحلامهم المتخيلة، الرواية تدخلنا عالماً قديماً جديداً، يتعلق بقداسة السلف المتكئ على سيرة طيبة لتحقيق رغبة عابرة، لم يعد يتبين المستند الواقعي من الوهم. وهكذا هي حالة الأرض في هذا الزمن الفاجع، قد تحولت إلى مقابر مفتوحة على احتمالات قهرية وموت جماعي، وشعارات مستهلكة. والجميع تحول إلى شاهد امتهن التفرج المجاني بمشاعر باردة.. تطرح الأديبة أنيسة عبود، مكاشفة وجدانية للتفاصيل اليومية.تتحدث عن التحولات التي يحددها الزمن فيبدو أن الزمن أفلتت منه التحولات الطبيعية لتغدو تحولات فكرية

هشة لا تتناسب مع تطور الحدث الروائي المرغوب. فتنشد الكاتبة ذاكرتها التي تعي كل ما يدور حولها: تمسح دمعتها وتأخذ قرارها الحاسم بترك العاصمة والعودة إلى مدينتها البحرية. هناك على الأقل تجد صديقها البحر في انتظارها متى تشاء.. تحكي له عن تحولات امرأة وعن تحولات الناس والزمان والمدن.." تحولات ومتغيرات متقلبة لا دور لنا بها، مجرد متلقين. امرأة يدخل زوجها السجن، أو بادية تفقد أميرها المتضخم بالوهم" بغض النظر عن الأسباب الكامنة في الطريقة التي يعيشها الزوج غير السوي، في حالة صارت شبه معممة في مجتمع يهرول خلف المال، تربط الكاتبة ما يطرأ على جسد المرأة من تغيرات نفسية وفكرية والدور الذي ينعكس على الأسرة من الضياع والحرمان" تهتز الأسرة.. فيهتز المجتمع "تنبش الكاتبة في الذاكرة المنسية لتكشف عن الوجه الآخر" عن وجهنا الداخلي" لتصرخ في وجوهنا بلغتها البيانية المتيقظة. أنيسة عبود، ضمير يوقظ ثباتنا.. تصرخ فينا: ماذا تصحح سلوى حتى تصحح.. لو كان الأمر بيدها لصححت أيامها وغيرت زمنها". هذا الاعتداء الخارجي حاول أن يفقد سلوى هويتها وانتماءها. كلٌ عليه أن يبحث عن تفاصيله.. عن ماضيه.. عن انتمائه، ودوره حتى يتقدم خطوة إلى الأمام. من النص: لو أنه لم يخذلها.. العمر كومة من الخذلان"، المتخاذل الذي يترك بلاده نهباً للآخرين.. ليسلم بنفسه". أنتِ بلا أم ولا أب يا عبلة. اليتم حالة من الكآبة وفقدان الوعي، والشخوص في عالم من الضياع: هدأت الضجة. لنفترض أنه قرع الباب ودخل. ولنفترض أنكِ أمام المرآة تراقبين الوقت وهو يندرج على جسدك" نحن فعلاً في حالة ترقب للوقت والانتظار.. ولكن انتظار ماذا؟ توالي الحدث اليومي، تدخل الكاتبة إلينا عبرنا لا شيء يجعلها تتردد في المكاشفة.. ولا خط بياني يفصل بيننا. مسرح في الهواء الطلق والحاضرون هم هؤلاء المنتشرون في الشوارع والأزقة.. والحارات الضيقة والقرى البعيدة ومدن تكابد الصمت، والموت، والخراب، المنتشر بين أضلاعها وعلى جسدها، المنسيون.. المنسيون. من النص: باب المنزل عتيق، عليه آلاف الأيدي العابرة، ينفتح على رجل عجوز في السبعين من عمره.. ومع ذلك ما يزال شعره أسود ووجهه مضيئاً بعينين فاحمتين. رائحة البخور تعبق في المكان.. نساؤه يدخلن في ممرات كأنها سراديب سجن ثم يخرجن بخلاعة وبخور وعطور تشير إحداهن إلى سلوى أن تدخل معها إلى غرفة مجاورة. تترك الكاتبة شخوص الرواية تتحدث عن واقع رغم كل التحذيرات لم يزل هذا الواقع موجوداً يفرض نفسه كبديل عن كل ما أنتجته ثورة العلم. "أمسك بسكين حادة وراح يمررها على جسدي حتى شعرت أنه سيذبحني. تتابع: كان الشيخ كالمجنون يندفع نحو سلمى.. أمسك بثدييها بأصابع حديدية فظننت للوهلة الأولى بأنه فعلاً سيد الجان وليس هذا العجوز اللعين فكتمت

ألمها.. غير أنها لم تعد تحتمل ما يفعله هذا الشيخ الوقور والأب الزائف فانتفضت تركله "ابتعد أيها اللعين". هل الكاتبة تريدنا أن نستيقظ ، وننتفض وهل نحن بحالة من الثبات الزمني؟ وهذا الكم الهائل من الضجيج "والفحيح "المتسرب عبر فضاء لا نهاية له، عبر البحر، والبر.. القادمون يحملون موتنا ويحاصرون ثقافتنا وتاريخنا ومستقبلنا. لم يعد شيء يوقف زحف هؤلاء الغرباء. ولا يقف أمام هذا الهياج العاصف. كل ما ورثناه من وجهه الحضاري عرضة للاغتصاب أو النهب" كأن الكلام انتهى.. لم يعد هناك كلمات مناسبة ليقولاها. ساد الصمت طويلاً والعاصفة تتمادى. متفرجون.. شواهد على قبور ناس عشنا معهم.. عرفناهم.. لكن خذلنا الزمن.. فخذلناهم.. تغير داخلنا.. فتغيرنا وتاهت بنا السبل. كم من التراكمات التي تحاول الرواية كشفها للمتلقي، تمرر عبر نص أدبي مشغول بحرفية وتقنية عالية، وأسلوب تشويقي مميز بإسقاط دلالي يشد القارئ للمتابعة. من النص: كيف يشتري المرء النسيان؟ أي كأس يسكر حتى يتبعثر الحنين؟. الاتكاء على الموروث والطيبة، حالة وجدانية لا تساعد صاحبها على المضي في عالم يمضي بكل قدرته للانزلاق. "في الطرق إلى البحر وإلى المدينة البحرية ذات الآبار والعيون المائية الكثيرة حدث حسن فداء عن آخر الأحزاب التي انتمى إليها وأطال الشرح ثم انتهى إلى أن هذه الأحزاب كلها مثل بعضها وأن قادتها مهما ادعوا التقدم والعدالة والحرية، يعيشون حياة الأباطرة على حساب الأعضاء الفقراء والمعذبين".

الرواية تنبئنا عن الذين نواجههم في المقهى ومكان العمل وربما في الطريق أو المسرح وحتى الأمسيات الثقافية، وكانوا حتى الأمس القريب ينتمون إلى أحزاب تدعي كل شيء إلا موالاة "الرأسمالية.. أو الأمركة" وهم اليوم أبطال الفضائيات يكشفون زيف الأقنعة". من النص: كل نداءات سلوى لم تنفع.. كان في الجنوب اللبناني يشترك مع حزب الله.. لقد قرر أن ينذر حياته من أجل تحرير فلسطين.. ما عاد قادراً على الصمت أمام ما يفعله الصهاينة في فلسطين". تظهر الرواية التوظيف الفاجع لكل ما نحبه في الآخرين.. كي يمارس علينا ضده. أيضاً من النص: إذن اللغة تأخذ دور المستعمر" من يتخلى عن وطنه وتراثه يتخلى عن أمه". هناك شيء تبعثر أو تشظى وتحطم إلى الأبد.. وهناك جدران مالت وحديقة احترقت وزمن تلاشى ومدن احتلت وقهر العدو نساءها ورجالها وأطفالها. كانت المدن تعاني من المحتل ومن الصمت المحيط بها. ركام الزمن، كشف للداخل الإنساني.. ومشاعر تفيض على كاتبها وقارئها تشبه ومضات الصباحات الندية لريف بدأ يتلاشى بانتظار الفجر. الذي كان، كأنه لم يكن، أو كأنه ما زال مستمراً بخيط ظلٍّ خفيف يمرّ كل فترة بين الذاكرة والنسيان فيوقظ أزمنة كانت غافية، ويكشف بيوت طين مليئة بالحكايات والأسرار. تريد الكاتبة أن تكشف عن داخلنا كل هذا الكم الهائل من صدأ الزمن" هي الأيام تركض أم أن وطفى تشعر هكذا لأن حسن ترك حذاءه على باب

غرفة نومه، وترك ـ البيجاما ـ معلقة في الشماعة.. وذاك دفتر مذكراته "الراحلون من فضاء الريف من البساتين وحقول القمح، ومساكب التبغ البلدي.. من بين أغصان الزيتون وسفوح تنبت المحبة.. المتعطرون برائحة البخور والحبق. وصباحات الشمس. إلى ازدحام المدن وبهرجة المال والهرولة وراء الوهم. تركوا كل شيء خلفهم، فأقام الزمن جداراً فاصلاً حجب الرؤيا عنهم.. وصاروا هناك عالماً مختلفاً عن الواقع وغير متجانس معه. الرواية فيها الكثير من القهر.. وفيها وميض فرح، شخصيات مهزومة ومتأزمة.. وشخصيات تعاند وتتمرد على الواقع لا يحد من أحلامهم ركام الزمن". تركت فداء الخط مفتوحاً.. راحت تسمع هسيس الليل في بيت يقبع فيه قلبها". متعبة قراءة الأدب الاجتماعي الذي تغرقه تفاصيل الحياة اليومية. دائماً هناك من يدفع ثمن أخطاء الآخرين.. من عمره وجهده. هل تفتح لنا الحياة أبوابها فتتوه خطانا إلى منزلق أكبر مما نتوقعه؟ هل نحن في معركة حقيقية مع ما ينتجه المجتمع من آفات فكرية تحاول حرف مسارات الحياة عن طريقها الحقيقي، هل الخسارات صارت أكبر من أن تطوقها أحلامنا وأمانينا عن مجتمع الألفة والمحبة؟ أسئلة تطرحها الكاتبة بتقنية عالية من خلال رواية تأخذ أبعاداً جديدة في طرح الإبداع الأدبي "ركام الزمن" من النص: كما أنها ترى أن زوجها لو استمر بالعمل مع عمه أو تركي.. ما كان فكر لحظة بالأحزاب ولا بالسياسة.. هي لا تنفي أن هناك شرفاء وأوفياء ولكن هناك من هو غير أهل لأن يتكلم باسم الناس ويتولى الدفاع عنهم. "تدل الرواية على الذين زحفوا إلى المناصب التي من خلالها أصبحوا في الواجهة وعلى رقاب الناس وهم غير مؤهلين لهذه المراتب! فواصل زمنية ومكانية تؤرق القارئ، وقد أدهشه أن يجد فيها ما يسكت عن البوح. مكتوباً بوجدانية وتقنية عالية في هذه الرواية. شعور مختلف حين يشارك المتلقي نفسه في كتابة النهاية ثم يضمها إلى صدره بأمان. يقول الكاتب جمال الغيطاني عن إبداع أنيسة عبود: علينا أن نسأل أنيسة عبود، لعل حورية تتقمص لغة، واللغة تطوي وتنشر أسراراً، والأسرار تبدع رواية، فتنغسل حياتنا من العنت والفساد، ويكون لأرواحنا وأجسادنا بهاء الكون وألقه.

ركام الزمن.. ركام امرأة.

رواية صادرة عن دار السوسن بدمشق لعام 2005

للكاتبة أنيسة عبود عدد من الإصدارات منها:

النعنع البري رواية ـ قميص الأسئلة شعر ـ تفاصيل أخرى للعشق قصص ـ باب الحيرة رواية ـ حين تنزع الأقنعة قصص ـ غسق الأكاسيا قصص.

262

نزهة في وحل .. رواية...

مشهور خيزران

. قراءة في رواية . التجديف في الوحل . للأديب السوري . جميل سلوم شقير . عضو اتحاد الكتاب العرب. تقع الرواية في /250/ صفحة من القطع المتوسط والصادرة عن دار علاء الدين للنشر سنة /2004/ دمشق.

..أي كائنات أنتم أيها الأدباء..؟

نسيت أين قرأت أن شكسبير أثّر في بناء التمدن الأنكلوسكسوني، وأن دانتي له الباع الأطول في الوحدة الإيطالية

وأن برتولد بريخت الألماني حوّل بنظريته الملحمية للمسرح الخشبات إلى ميادين تعليميّة وهو ينشر على قيثارته في شوارع برلين أغنيته الشهيرة . لا لموت الشعوب . التي تقول: إن الحرب بالنسبة لدولتين، دولة رابحة

ودولة خاسرة، أما بالنسبة للشعبين، فالشعبان خاسران..

نعم، وهل سيكون الأديب إلا رجلاً من أُمه..؟ وأي كارثة ستحلّ بالمجتمعات البشرية إذا حُمِل أدباؤها لأن يركعوا ويكفّوا أو أن يسفّوا..؟ إنه الانتحار، انتحارهم هُم وتبقى الحياة حياة.

.. رواية "التجديف في الوحل" موضوع هذا العرض، غوص في أعماق تاريخ وندرة في جرأة وتأريخ.. ورغم امتداد المسافة عمقاً في زمن الحدث، ورغم وعورة الدرب التي تصل ما بين الزمنين التي تدور بين دفتيهما أحداث الرواية،.. تمكن مؤلف الرواية الأديب السوري ـ جميل سلوم شقير ـ من الربط بينهما من حيث الحبكة الدرامية متنقلاً برشاقة سردية لافتة بين الزمانين والمكانين اللذين سنأتي على الإشارة إليهما ضمن السياق، إذ كان الأديب شقير قد لفت مُصّراً ودون أدنى تبجح، أن الأدب إذا خلع عنه رداء الوطن وكادحيه فلا ريب سيكون كمن يمشي في جنازة نفسه.

.. وكي لا يدعك كاتب التجديف في الوحل تضرب في متاهات التحليل والتركيب في دُنى المدارس والمذاهب الأدبية، جعل شخوص روايته يجرون بك إيغالاً في أوحال واقعك الذي تعيش، ثم لا تلبث مكشوفاً أمام نفسك كلما اشتدت الرواية تصريحاً وواقعية بأنك ويا للعار خُلقت منزوع الفتيل والصاعق، أو أنك خَلقتَ نفسك من رحم كتيتِ ذبالةٍ لسراجٍ غلبته الريح فمات، وأنك محكوم هكذا بالتجديف في الوحل ما حييت.

.. كم ذخرت هذه الرواية بالمفاجآت، وكم تفرعت في دروبها منعطفات، وكم تلاقت بها الأضداد في وحدة واحدة ومستوىً واحد، فهنا زؤام سمّ يستحيل إلى ترياق، وهنا مخيم يستحيل إلى لحظة نشوة، هكذا كانت اللحظة الجنسية شهوانية تسير بقدميها إلى وليمة خيانة، وهكذا كانت لحظة سقوط الزوجة ملاك مقسورة إلى هاوية الشيطان.. إنها الواقعية، كما هي دون تدخل ودون رياء.

هكذا كان جميل شقير في روايته التجديف في الوحل يألف وينافر، فناس الرواية، هم الناس، لكنّ الغوص عميقاً في البنية النفسية والاجتماعية. والفكرية وفي كلّ زمنٍ بعينه، كما في زمنيِّ الرواية موضوعنا، هو من وضع الحدّ الفاصل بين غثّ المواقف وسمينها عبر سلوك شخصيات الرواية النابضة بلحمٍ ودم، إن في الغابر أو في الحاضر، فالناس ممثلون لأزمانهم.

* * *

..تناولت الرواية زمن الثورة السورية الكبرى ضد الاستعمار الفرنسي وكذلك بشكل ارتداديٍّ زمنيٍّ، هذا الزمن الذي نعيش،.. تناولتهما بروحٍ نقديةٍ مسؤولة، مسلطة أسطع الأضواء على المثالب والانهيارات لتقارنها مع الانتصارات وتحقيق الذات، ودون عثارٍ في البناء والسرد وإدارة الأبطال على مسرح الأحداث، ودون أدنى فزلكة من لغة أو استعراض للعضلات في تصريف الجمل والمفردات، ومؤلفها يمسك بإحكامٍ ناصية

الفكرة والهدف.. الهدف التربويّ الأعلى المزمع إيصاله للقارئ كي يصل إليه دون مشقةٍ أو عناءٍ أو فوقيةٍ مهنية، محققاً المتعة في الحكاية والفائدة فيما رمت إليه من قصدٍ ووجدانية تأريخ. لأن الرواية لا تنفكّ تأخذك إلى التجديف مع أبطالها في وحل وطميّ الأنظمة القذرة أينما وجدت، وأنت ترى بأمّ عين مخيلتك كاتب الرواية الأديب "شقير" يناكف سنديانة علّها تعيره بعضاً من لحاء جذعها ليكتب معللاً أن أطفال بلاده سرقوا كل أوراقه ليصنعوا منها زوارق تصلح للإبحار إلى جزرٍ لا وحل فيها، كما فعل "سمير" السوري المهاجر إلى فرنسا بحثاً عن التحصيل والتفوق والذي قدّم حياته منتحراً طواعية إلى لجج نهر ـ الراين ـ الفرنسي، وكان هذا على مرأىً من برج ـ إيفل ـ "وآسيّه" حبيبته التونسيّة، نعم هاهي الرواية تدين الوحل الذي دفع بأحد أبطالها السوريّ "سمير" لكثرة ما طوِّقَ وخُنِقَ ومُزِّقَ، لمجرد اندفاع عقله وروحه نحو فكر تقدميّ آمن به واعتنقه، ولا تتردد الرواية ـ التجديف في الوحل ـ من دفعك للاستنتاج أن "سميراً" هذا هرب من وحلٍ إلى وحلٍ أمضّ وأعتى، رغم ثقافته وإدراكه أن الشمس هناك لا تبزغ في نهارات البؤساء والغرباء.. كذلك لا تبخل الرواية عليك في استقطار مجرى النسغ في أغصان ضميرك بان تعطف على الطفلة "فرنجية" إحدى بطلات الرواية ـ التي ولدتها أمها سفاحاً بعد أن اغتصبها الضابط الفرنسي "مولييه" أثناء أوبتها ليلاً إلى دارها.. وما عساها أن تفعل الظباء في ليل الذئاب والقرية قفر من رجالها المتمرسين في المعاصي والثورة ـ أقومُ من ساقٍ على قدمٍ ـ ومن ذا الذي يقدر على خنق صوت السريرة والروح؟ و"آسيّة" حبيبة "سمير" التي أعياها الركض على ضفة النهر الذي كان يحتفل بموت "سمير" المنتحر هكذا بالمجّان. كان صوتها وحده يسبح فوق أشداق موج النهر الفرنسي ـ الراين ـ وهي تصيح: ارجع يا سمير، لا تمت يا حبيب لقد تعاهدنا أن نكون من زماننا وفي زماننا ولزماننا كان ضجيج قلبها يدق كما النواقيس في نوم ـ هوغو ـ وكأنك بنفير روحها يقول: أما من "أحدب" (1) آخر في بلادكم لينقذ المنتحر..؟ أيا ـ نوتردام ـ أما في باريسك من يقرع أجراس كومونة جديدة..؟ ... الراين.. يطبق فكّين من حقد وانتقام على عنق "سمير" المهاجر.. فما جريرة ـ الراين ـ إذاً بهكذا جريمة؟ وهنا يمنحك بياض ما بين السطور فرصة السؤال وأنت تقرأ مجدفاً، وتسأل النهر لتخاله يجيب:

..لقد كان سميركم ميّتاً قبل أن يقذف بجثته إلى دفء مياهي، فهل عندما جاء إلى بلادي كانت به حياة..؟ كان سميركم المهاجر إلى ضفافي مشنوقاً بكل عُري البساطير المصنوعة من لحم كتفيه ونياط قلبه..!! اسألوا حبيبته التونسية ـ آسيّة ـ هي التي مرّت بخضرة أصابعها على أخاديد السياط التي ثلّمت ظهره... وهي التي تعسكرت في أبيات قصائده لتطرد من قتامها وتفجعها غول الحنين وعقارب الاغتراب أرضاً والغربة اشتياقاً ومطارح هوىً..

..هكذا كان "سمير" أصغر أبطال رواية ـ

التجديف في الوحل ـ يؤثر الركض هارباً نحو الأمام.. إلى بلادٍ كَمْ يشبه سادة القوم فيها ذئاب البراري وطحالب المستنقعات، إذ لا تخلو منها أرض هنا ولا أرض هناك.

...سمير التجديف في الوحل، لَكَمْ قرأ معي وأنا أقرأ، وَلَكَمْ جدّفت معه وهو يكابد التجديف، ولَكَمْ قفزنا معاً كجوادين عنيدين بين أخاديد السطور وشعاب الصفحات في هذه الرواية،.. عدونا معاً قافلين إلى الخلف نجتاز العاجفات والهاريات من السنين إلى ثمانين خلت، إلى ـ وادي السرحان ـ الأردني حيث القائد العام للثورة السورية الكبرى سلطان باشا الأطرش منفياً مع ما ينوف عن ثلاثمائة من الثّوار مع عائلاتهم، بعد أن سحقت ثورتهم جيش ـ ميشو ـ الفرنسي في معركة ـ المزرعة ـ إذ تمكن القائد العام للثورة ومن خلفه الصيد الميامين من ثوّار الجبل الأشمّ من إلحاق الهزيمة بهذا الجيش الجرّار والجبّار عدداً وعدّة، وقتلوا منهم ما ينوف عن عشرة آلاف (2) جندي وضابط فرنسي.. تلك الموقعة ـ المزرعة ـ كما وصفها مؤرخون من عرب وأجانب بأنها الأغرب من حيث نتائجها في التاريخ المعاصر..

...عدنا إلى الوراء سمير وأنا كطيفين من هلامات ذاكرة، عدنا إلى أيامٍ كان للتاريخ فيها طعم كطعم المجد.. لبثنا نحثّ الخطا، ننقلها بين خيام المنفى في وادي السرحان حيث ينام الوطن منفياً أو شبه ينام.. قلبت صفحة من الرواية، قال سمير متقمصاً دور واحد من أبطال الرواية في المنفى: .. "هنا ترقد جدتي كطربون حبق فتكت بعطره حاقدة الملاريا.. أجل يا سيدي هنا قضت ولم تتمكن كل براعة النسطاسي الثائر عبد الرحمن الشهبندر من الحؤول دون ذلك، وهنا جدتي أنجبت والدي وأنزلته إلى شقاء الأرض لتصعد هي بروحها الملائكية إلى التراقي.. كان اسم والدي ـ رحيل الزعل ـ ...أجل، هكذا أسماه القائد العام، لأن القوم كانوا في رحيل.. تحرك سمير ومشى.. تَبِعْتُهُ.. توقف على سفح تلةٍ بجانب صخرةٍ عظيمةٍ.. جثا على ركبتيه كمن يقيم الصلاة.. وقال يأمرني:

أصخ السمع معي جيداً، ألا تسمع وجيب قلب لصبية ظلمتها الأرض، والسماء أيضاً صبت على رأسها كل حنقها..؟ اجل هذه الأَخّاذة الجمال منحت الفتى "هوّاش" أطهر حبّ وأعفّ هوى... هنا كانا يلتقيان "فرنجية وهوّاش" تلك القدسية وذلك الفارع الداكن السمرة.. لذتُ بصمتي.. بادرني أعرف سرّ صمتك، أنت تلومني على لفظة قدّيسة، لأنك قرأت أن "فرنجية" ابنة "زهيرة" زوجة "عسّاف" قد حملت بها أمها سفاحاً من الضابط الفرنسي "مولييه" هذا صحيح، لكن السافل "مولييه" كمن "لزهيرة" وحدث ما حدث.. طفقت أقرأ وطفق سمير يتقمص ويروي: ـ إلى هذه المغارة جلب ـ عسّافٌ ـ الخارق الضابط الفرنسي ـ مولييه ـ مغتصب زوجته "زهيرة" أسيراً مكبلاً ورماه فيها لعشرين يوماً، ليندم هذا الفرنسي الغازي ـ مولييه ـ إلى الأبد جرّاء ما قاساه من ذلّ وذعر وليلعن الساعة التي تطوّع فيها ضابطاً في جيش

احتلال.. كان ـ عسّاف ـ يعوده بالطعام والشراب، وفي كلّ مرّة كان يعوده فيها يعيش حالةً من الصراع الداخلي، وَلَكَمْ عصفت به نازعة لينتقم ويقتله، ثم لا تلبث تخبو، إنها أعصب وأشقّ اللحظات.. ولشدّ ما سارت سبابة يمناه إلى الزناد، حيث فوهة بندقيته في أنف الذئب مولييه.. ثم لا يلبث أن يتراجع، لأن ثقافة روحه التي فطرتها ثوريته وجذوره على الشهامة والإباء هي التي كانت ترغمه على التراجع، فينرفز ويغادر المغارة.. ـ قلتُ اسمع أيها الفتى، أما كان حريّاً "بعسّاف" أن يُطلع قائد الثورة سلطان على عزمه لأسر الضابط..؟.. هبّ سمير من تحت سطر مكتوب بحبر السلف وهتف: القائد غفر لعسّاف فِعْلَتَهُ وصفح، بعد أن روى له هذا البطل المطعون بشرفه عن فعلة ـ مولييه ـ بزوجته ـ زهيرة.

.. ولعلمك أن تلك المرأة الطهور حليلة "عسّاف" قد أفضت لسيد قلبها وبيتها بالمحنة التي نزلت بها السماء عليها، تحت مسوّغ جائرٍ ظالم، هذا الذي تدعونه قدراً.. اجل، لقد عصفت ـ زهيرة ـ بوجه حكم القدر، إذ صَدَقَتْ زوجها وصرّحت بطليق لسان الأمانة والعفّة، بأن رضيعتها "فرنجية" قد حملت بها من "مولييه" احتلالاً.. ولا تنسى أيضاً أنه لم يفت على معاشرة زوجها لها في فراش الزوجية زمناً يثير لديه الريبة والشك، فلو أنها ما اعترفت لمرّ الأمر وكأنه لم يحدث، إنها الفضيلة يا سيدي رغم أنف تسميتكم لها رذيلة، هاهي ذي بطلة "جميل شقير" المبحرة في وحل هذا العالم القوّاد، تعترف... وأي جحيم هذا الذي راح يصب بحممه على رأس ـ عسّاف ـ وهو يرزح مطحوناً بين حجري الرحى، هل يجهز على هذه البنفسجة المولودة خلف صخرة حيث يكمن الغدر والقدر وسرعان ما تستفيق شهامة المقاومة.. لا.. كيف هذا..؟ إنه الاستعمار والغلاة قفر من مغيث.. أجل يا سيدي ـ زهرة الهيل ـ هذه فاضلة وشجاعة، عندما هتفت بتاج رأسها ـ عسّاف ـ تنحيه ـ أن اذبحني يا عسّاف فملوّثة مثلي لا تليق بنقاء شارييك.. تدبّر يا عسّاف أمر هذه المسكينة البريئة ابنتي وأرسلها إلى أهلها يا أشهم الرجال.. صمت سمير كما تصمت الهوج بعد هياج.. ثم ترقرق الفتى الذي صار بالآتي من الزمن وجبة لنهر ـ الراين ـ في تراجيدية ـ جميل شقير ـ وهمس كمن يداعب أوتار قيثارة:

سامحك الله يا عمي عسّاف. كان من الواجب ألا تطلق سراح هذا الوغد ـ مولييه ـ ... تصور، فوق هذا كلّه حمله إلى القدس ليسلمه هناك إلى الإنكليز، والأنكى من كل هذا كذب على الباشا سلطان، وادعى أن ضبع المغارة أكلت الضابط الأسير ـ مولييه ـ في مغارتها.... يا لغرابة الرجل، كيف يعفو عن هكذا مجرم..؟

فو الله لو كنت مكانه لبضغطة زنادٍ واحدة جعلت نخاع رأسه نهباً لأسراب النحل والجنادب..

..كان سمير يتضاءل شيئاً فشيئاً كذبالة سراج شارف على نفاد سولاره بعد أن كان منذ برهة يطوّح بنفسه خارجاً على التقاليد الروائية الصارمة.. واضعاً المؤلف المبدع جميل شقير في خانة النقد وليحمله مسؤولية منع عسّاف من ذبح

. موليه . كما تذبح الشياه.. إذ لم تعد لتشفي غليله أن يكتفي عسّاف أن يقتاد الجرو الفرنسي من أذنه مهيناً ذليلاً.. قلت أخفف عنه ثقل الحمل: اسمع يا سمير، لقد مرّغ عسّاف نياشين هذا الغازي بوحل الانسحاب صاغراً ذليلاً وهذا انتصار عسكري، أما حين عفا ولم يقتله في المغارة، فتلك مقدرة وثورية، فالثوار يا سمير لا يقتلون أسراهم.. فهل كنت تطلب من عسّاف أن يفعل بأسيره كما يفعل الآن حيث العصر الذي نعيش أولئك الوحوش السائبة بوش وبلير ومن لفّ لفّهم بأسراهم في سجن "أبو غريب" العراقي وسواه؟

..انسحاب سمير كجدول ولا أعذب يسديني نصحاً وهو يغالب دمعة رأيتها تغلبه: اقفلوا حدودكم يا سيدي بوجه طوفان الوحول القادمة من الغرب، ولا تكفّوا عن التجديف في وحل بلادكم وسيأتي اليوم الذي ستنتصر فيه المجاديف العنيدة على كل الوحول.. سمير يتابع التجديف في وحل . الراين . وهذه المرّة إلى أشداق الأعماق.. وقبل أن تغرب الشمس على الشاطئ الآخر من الغلاف، واصل المهاجر سمير التجديف في الوحل بكليته، ولا شيء في السطر الأخير من الصفحة الأخيرة في هذه الرواية سوى نقطة النهاية والتي كانت في الوقت نفسه نقطة للانطلاق بالمجاديف المتعبة تحثها على متابعة التجديف، هذا ما هتفت به رواية . التجديف في الوحل . للأديب جميل شقير، وفي المكان الذي نضع فيه رأينا بهكذا عمل إبداعي ممتع ولافت . نقول:

. إن الأديب جميل سلوم شقير قد حقق في إنجازه الأدبي الروائي هذا وبكل براعةٍ وثقة بالنفس وبسعةِ الثقافة، حقق المعادلة الأصعب بطرفيها، الوثيقة التاريخية الحقيقية والخيال الدراميّ المنسوج على نولٍ من عشقٍ وطنيٍّ عالي الشفافيّة.".

الهوامش:

1 . أحدب: نسبة إلى بطل رواية فيكتور هوغو. أحدب نوتردام.

2 . هذا الرقم حسب الكتاب الذهبي لمنير الريس وكذلك اعترف به الفرنسيون عند ردهم على كتاب الريس بكتاب مماثل . الكتاب الذهبي الفرنسي . .

شرفات

268

شرق..وغرب

محمد راتب الحلاق

بداية أود أن أوضح المقصود ببعض الكلمات التي أستخدمها في هذه الزاوية، فعندما أستخدم كلمة (الغرب) فإنني أقصد بها الفئة الغالبة فيه، والتي تقوده منذ قرون عديدة، لأنني أعلم أن إطلاق كلمة الغرب على عواهنها ينافي العقل والمنطق والعلم، خصوصاً إذا تذكرنا أن الغرب ليس شيئاً واحداً متجانساً، وإنما يحفل، مثل غيره، بالمتناقضات والصراعات وتضارب المصالح. ولا يستطيع أحد أن ينكر وجود خيرين فيه، وإن كانوا غير فاعلين وغير مؤثرين (إلى الآن على الأقل)، وأكبر دليل على هامشية هؤلاء وعدم فاعليتهم في توجيه الأحداث ما آلت إليه فلسفة الأنوار وقيمها العقلانية والإنسانية على يد النازيين والفاشيين والمحافظين الجدد.

وعندما أستخدم كلمة النخبة لا أقصد كل متعلم أو مثقف أو ناشط...، ولا أقصد أناساً معينين في مكان وزمان محددين، وإنما أقصد بعض الأفراد الذين تم اختيارهم بعناية فائقة، وتم، بعد ذلك تأهيلهم لاختراق ثقافات أممهم، عن طريق تهيئة الفرص لهم لنيل الألقاب العلمية الهائلة، وخلق المناسبات الإعلامية (والإعلانية) لهم لبيع المشاريع الإمبريالية لشعوبهم بوصفها حداثة وتقدماً وديمقراطية.. إلى آخر الشعارات التي ظاهرها الرحمة وباطنها التمزق والتشتت والحروب الإثنية والطائفية والمذهبية... والعراق هو النموذج الفذ

لذلك.

وعندما أقول الغرب فإن الذهن يستدعي تلقائياً المفهوم المناقض (أعني مفهوم الشرق)، وهو الآخر مفهوم غير متجانس ولا يعني شيئاً واحداً عند جميع الدارسين والباحثين.

وبالمناسبة فإن الغرب والشرق لم يعودا مفهومين جغرافيين في سياق الحديث السياسي والثقافي والفكري، فالغرب يعني الهوية الثقافية والقيمية ومجموعة ردود الأفعال وأنماط السلوك لبعض الأمم والشعوب. والشرق يعني، هو الآخر، الهوية الثقافية والقيمية وردود الأفعال وأنماط السلوك... لأمم وشعوب أخرى، بغض النظر عن الحيِّز الجغرافي الذي تسكنه هذه الأمم والشعوب. ومن المتعارف عليه أن أوربا هي النواة الأساس للغرب، وأن الوطن العربي هو النواة الأساس للشرق، ونظرة بسيطة وسريعة إلى الخرائط الجغرافية تؤكد أن أوربا لا تقع غرب الوطن العربي، ولا الوطن العربي يقع شرق أوربا، اللهم إلا إن كان ثمة خطأ تواطأت عليه الخرائط المتداولة وكرسته صور الأقمار الصناعية بعد ذلك. ومن جهة ثانية فإن أمماً وشعوباً في قارات الأرض قاطبة تدخل في شمول مفهوم الغرب (معظم دول أوربا/ الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وبعض دول القارتين الأميركيتين الشمالية والجنوبية/ اليابان وكوريا الجنوبية وبعض دول آسيا الأخرى/ أستراليا ونيوزلندا/...)، في حين أن بعض من يسكن في قلب لندن وباريس وواشنطن وسواها ممن يتمسكون بهوية ثقافية وقيمية مغايرة لا يدخلون في مفهوم الغرب (حسب القوانين والإجراءات والأعراف السائدة في الغرب ذاته).

ما أعنيه أن الغرب ثقافة موجودة في الرؤوس والأفكار أكثر مما هو حيز جغرافي محدد، وهي ثقافة لا تتطابق بالضرورة مع النظرة التقليدية التي تنظر إلى الغرب بوصفه مكاناً أوربياً يسكنه العرق الأبيض ويدين سكانه بالمسيحية ويتبنون فلسفة عصر الأنوار ويسوده النظام الرأسمالي... فهذه النظرة لم تعد دقيقة، اللهم إلا فيما يتعلق بهيمنة النظام الرأسمالي الذي وصل إلى أعلى مراحله (مرحلة العولمة المتوحشة والفظة).

والغرب بما بين يديه من وسائل القوة أعطى لنفسه حقوقاً متعددة منها الحق في جعل ثقافته الإطار المرجعي للثقافات الأخرى، وفي تقويم ثقافات الآخرين واعتبارها من الثقافات المتخلفة والدونية والمنحطة والبدائية والإرهابية... والحق في إعادة تأهيل الشعوب والأمم الأخرى وتربيتها وفق المناهج الغربية... والحق في سن القوانين التي تحكم الشعوب المستضعفة (وقد رأينا كيف أن أحد المشرعين الأمريكيين قد قام بإعداد الدستور العراقي ثم قدمه لبعض النخب العراقية القادمة مع الاحتلال لتقوم بتمريره عبر القنوات ذات المظهر الشرعي). فالغرب بقيادته الأوروبية القديمة، وبقيادته الأميركية الجديدة يعد نفسه مرجع العالم، ومصدر التشريع فيه. وهو بذلك الوريث الشرعي للرومان الذين جعلوا كل الطرق تؤدي إلى روما. فالروح التي تحكم الغرب روح رومانية وليست روحاً مسيحية (كما لاحظ الشهيد عبد الحميد الزهراوي في تعليقه على حروب الفرنجة، التي سماها الأوروبيون بالحروب الصليبية).

ومن الملاحظ أن وسائل الغرب الإمبريالي في التحكم بالآخرين قد اختلفت، فبعد الوجود العسكري المسلح انسحب الإمبرياليون إلى الكواليس، لكنهم ما يزالون يقومون بإخراج العرض المسرحي (حسب سيرج لاتوش)، بغض النظر عن بعض حالات النكوص التي قامت بها الولايات المتحدة الأميركية في أكثر من

مكان، والتي أثبتت عقمها وإخفاقها الذريع في كل مرة (فيتنام/ الصومال/ لبنان/ أفغانستان/ العراق/....). ذلك أن الغربيين (الإمبرياليين) قد لجؤوا إلى أساليب أقل كلفة وأكثر خبثاً وأقل إثارة للاعتراض تتمثل، كما سبق وذكرت، بتأهيل بعض أفراد النخبة تأهيلاً خاصاً ليقوموا باختراق ثقافات أممهم وهوياتها باسم الحداثة والتقدم والعلم.... وقد تم توفير كل الوسائل لنجاح هؤلاء في مهمتهم، وبلف شعوبهم وبيعها المشاريع الإمبريالية بوصفها الدواء الشافي من العلل جميعاً... وعيب بعض أفراد النخبة هؤلاء أنهم عملوا كسماسرة، وحولوا شعوبهم إلى زبائن لاستهلاك البضائع والأفكار والفنون والصرعات الغربية، أو استنساخها وإلباسها الكوفية والعقال، مما حولها إلى بضائع مضروبة، وأفكار وفنون هجينة وكاريكاتورية... ولم يعملوا كمتعلمين، يرجعون إلى بلادهم بمناهج جديدة، تساعد في إنتاج النسخة المحلية من الحداثة والتقدم، كما فعل الغرب نفسه يوم تعلم من العرب، وكما فعل اليابانيون حين تعلموا من الغرب، وكما يفعل الصينيون والكوريون وسواهم اليوم.

جائزة

جائزة أبو القاسم الشابي
الدورة الحادية والعشرون

جائزة القصة القصيرة لسنة 2006

تعلن لجنة جائزة أبو القاسم الشابي عن فتح باب الترشح لجائزتها الخاصة بالقصة القصيرة لسنة 2006

مقدار الجائزة

مقدارها ثمانية آلاف (8000) دينار تونسي

شروط الترشح

1 . أن يكون العمل المرشح محرراً باللغة العربية.

2 . أن يكون منشور الأول مرة في طبعته الأولى وصادرا بعد دورة القصة القصيرة لسنة 2003 أي في الفترة بين 16 جوان (06) 2003 و15 جوان (06) 2007 بدخول الغاية.

3 . أن يحمل العمل اسم ناشره وسنة نشره وجوبا.

4 . أن يقدمه كاتبه بنفسه في خمسة نظائر مطبوعة مرفوقة وجوباً بطلب ترشحه محرر بخط واضح مع نبذة مختصرة من سيرته الأدبية.

5 . ألا يقل العمل المرشح عن مائة وعشرين (120) صفحة مطبوعة.

6 . ألا يكون العمل قد أحرز به كاتبه من قبل على أية جائزة أدبية أو شارك به جزئياً أو كلياً في دورة سابقة لجائزة أبو القاسم الشابي.

7 . أن يرسل العمل المرشح بالبريد المسجل إلى العنوان التالي:

لجنة جائزة أبو القاسم الشابي الدورة الحادية والعشرون

بمقر البنك التونسي 02 نهج تركيا 1001 تونس

8 . لا تسند الجائزة إلا مرة واحدة.

9 . لا يقبل تسليم العمل مباشرة إلى إدارة الجائزة.

10 . أن يذكر صاحب العمل عنوانه ووسائل الاتصال به بخط واضح جداً.

11 . آخر أجل لقبول الترشحات يوم 15 جوان (06) 2007 بشهادة ختم البريد.